伊塔洛·卡尔维诺 Perché leggere i classici

ITALO CALVINO

为什么读经典

伊塔洛·卡尔维诺 著

黄灿然 李桂蜜 译

凤凰出版传媒集团
译林出版社



ISBN 7-5447-0099-2
I·53 定价:25.00 元

PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI · ITALO CALVINO

伊塔洛·卡尔维诺

为什么读经典

黄灿然　李桂蜜／译

凤凰出版传媒集团
译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

为什么读经典 / (意)卡尔维诺著; 黄灿然, 李桂蜜译 —南京: 译林出版社, 2006. 8
(卡尔维诺作品集)
ISBN 7-5447-0099-2

I. 为… II. ①卡… ②黄… ③李… III. 文学评论—世界 IV.I106

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第085898号

书　　名 为什么读经典
作　　者 [意大利] 伊塔洛·卡尔维诺
译　　者 黄灿然　李桂蜜
责任编辑 陆志宙
原文出版 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, Italia
出版发行 凤凰出版传媒集团
译林出版社(南京市湖南路47号 210009)
电子信箱 yilin@yilin.com
网　　址 http://www.yilin.com
集团网址 凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
印　　刷 扬州鑫华印刷有限公司
开　　本 880×1230毫米 1/32
印　　张 10.25
插　　页 2
版　　次 2006年8月第1版 2006年8月第1次印刷
标准书号 ISBN 7-5447-0099-2/I·53
定　　价 25.00元
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

前言

《为什么读经典》的第一版由埃斯特尔·卡尔维诺编辑，在蒙达多里出版社的"伊塔洛·卡尔维诺的书"丛书中出版。除了给予这本书以书名的那篇文章，这个在作者死后出版的文集包括了三十五篇绝大多数是上世纪七十和八十年代的文章（只有四篇是上世纪五十年代的，两篇是上世纪六十年代的），谈论了那些在不同程度上并由于各种不同原因而对卡尔维诺有重要意义，或是激起他的钦佩的作家——从荷马到格诺。

这一版的《为什么读经典》完全重印了该书的第一版，包括由埃斯特尔·卡尔维诺签名的卷首语。我们转摘了卡尔维诺在1959年春天为回答《新论点》杂志向当时主要的意大利作家提出的"九个问题"（第38—39期，1959年5月—8月，第11—12页）而专门写的答案，作为作者的前言。将卡尔维诺在1959年的喜好——这些喜好仅仅用一句短语（"我爱……因为……"）来说明——与他相同和随后年代的文章里那些经过分析和充分论证的喜好（特别是关于相同的那些作者）加以

对照，我们觉得这是件有趣的事。

我特别爱司汤达，因为只有在他那里，个体道德张力、历史张力、生命冲动合成单独一样东西，即小说的线性张力。我爱普希金，因为他是清晰、讽刺和严肃。我爱海明威，因为他是唯实、轻描淡写、渴望幸福与忧郁。我爱史蒂文森，因为他表现为他愿意的那样。我爱契诃夫，因为他没有超出他所去的地方。我爱康拉德，因为他在深渊航行而不沉入其中。我爱托尔斯泰，因为有时我觉得自己几乎是理解他的，事实上却什么也没有理解。我爱曼佐尼，因为直到不久前我还在恨他。我爱切斯特顿，因为他愿意做天主教徒伏尔泰而我愿意是共产主义者切斯特顿。我爱福楼拜，因为在他之后人们再不能试图像他那样做了。我爱《金甲虫》的爱伦·坡。我爱《哈克贝利·费恩历险记》的马克·吐温。我爱《丛林之书》的吉卜林。我爱尼耶沃，因为我每次重读他，都有初读般的快乐。我爱简·奥斯汀，因为我从未读过她，却只因为她存在而满足。我爱果戈理，因为他用洗练、恶意和适度来歪曲。我爱陀思妥耶夫斯基，因为他用一贯性、愤怒和毫无分寸来歪曲。我爱巴尔扎克，因为他是空想者。我爱卡夫卡，因为他是现实主义者。我爱莫泊桑，因为他肤浅。我爱曼斯菲尔德，因为

她聪明。我爱菲茨杰拉德，因为他不满足。我爱拉迪盖，因为青春再也不回来。我爱斯维沃，因为他需要变得年老。我爱……

伊塔洛·卡尔维诺

就主观倾向而言我是个杂食性的读者，况且在我的专业工作之外，还有出版社审读工作。但我努力节省出尽可能多的时间，用于毫无功利的阅读，用于我喜爱的作家，他们富于诗的本质，这是我所相信的真正食物。

在二十世纪，保罗·瓦莱里有一个关键的位置，这是散文家瓦莱里，他以心灵的秩序对抗世界的复杂性。在这条线上，依照密度增长的顺序，我将放上博尔赫斯、格诺、纳博科夫、川端康成……

（陆元昶译）

卷首语

卡尔维诺在1961年9月27日写给加洛（Niccolò Gallo）的一封信中提到："要想将零星、不相干的文章，比如说我的，集结起来的话，那就真得等到作者去世，或是至少年纪很大。"

尽管如此，卡尔维诺还是真的在1980年开始集结他的非小说作品，先是出版了《关门》(*Una pietra sopra*)，接着又于1984年出版了《沙集》(*Collezione di sabbia*)。之后，他授权让海外读者有了一本相当于《关门》的英国、美国、法国版本，不过这本选集与意大利原文并非一模一样；它收录了关于荷马、普林尼、阿里奥斯托、巴尔扎克、司汤达与蒙塔莱的评论文章，以及目前这本选集的标题文章。后来，他仍然修改了某些文章的标题——其中，在关于奥维德的文章中，他增添了一页，他让这一页保留手稿的形式——打算在随后的意大利选集中出版。

在这本书中，读者会看到卡尔维诺对于"他的"经典作家所写的大部分评论与文章：这些是在他生命的不同阶段，对他意义最重大的作家、诗人与科学作家。在二十世纪的作家部分，卡尔维诺将优先权给予了他特别尊敬的作家与诗人。

埃斯特尔·卡尔维诺

（李桂蜜译）

目 录

为什么读经典

让我们先提出一些定义。

一、经典是那些你经常听人家说"我正在重读……"而不是"我正在读……"的书。

至少对那些被视为"博学"的人是如此；它不适用于年轻人，因为他们处于这样一种年龄：他们接触世界和接触作为世界的一部分的经典之所以重要，恰恰是因为这是他们初次接触。

代表反复的"重"，放在动词"读"之前，对某些耻于承认未读过某部名著的人来说，可能代表着一种小小的虚伪。为了让这些人放心，只要指出这点就够了，也即无论一个人在性格形成期阅读范围多么广泛，总还会有众多的重要作品未读。

任何人如果读过希罗多德和修昔底德的全部作品，请举手。圣

西门又如何？还有雷斯枢机主教呢？即使是十九世纪那些伟大的系列小说，通常也是提及多于读过。在法国，他们在学校里开始读巴尔扎克，而从各种版本的销量来判断，人们显然在学生时代结束后很久都还在继续读他。但是，如果在意大利对巴尔扎克的受欢迎程度做一次正式调查，他的排名恐怕会很低。狄更斯在意大利的崇拜者是一小撮精英，他们一见面就开始回忆各种人物和片断，仿佛在谈论他们在现实生活中认识的人。米歇尔·布托尔多年前在美国教书时，人们老是向他问起左拉，令他烦不胜烦，因为他从未读过左拉，于是他下决心读整个《卢贡—马加尔家族》系列。他发现，它与他想象中的完全是两回事：它竟是庞杂的神话系谱学和天体演化学，后来他曾在一篇精彩的文章中描述这个体系。

上述例子表明，一个人在完全成年时首次读一部伟大作品，是一种极大的乐趣，这种乐趣跟青少年时代非常不同（至于是否有更大乐趣则很难说）。在青少年时代，每一次阅读跟每一次经验一样，都会产生独特的滋味和意义；而在成熟的年龄，一个人会欣赏（或者说应该欣赏）更多的细节、层次和含义。因此，我们不妨尝试以其他方式表述我们的定义：

二、经典作品是这样一些书，它们对读过并喜爱它们的人构成一种宝贵的经验；但是对那些保留这个机会，等到享受它们的最佳状态来临时才阅读它们的人，它们也仍然是一种丰富的经验。

因为实际情况是，我们年轻时所读的东西，往往价值不大，这

又是因为我们没耐心、精神不能集中、缺乏阅读技能，或因为我们缺乏人生经验。这种青少年的阅读，可能（也许同时）具有形成性格的实际作用，原因是它赋予我们未来的经验一种形式或形状，为这些经验提供模式，提供处理这些经验的手段，比较的措辞，把这些经验加以归类的方法，价值的衡量标准，美的范式：这一切都继续在我们身上起作用，哪怕我们已差不多忘记或完全忘记我们年轻时所读的那本书。当我们在成熟时期重读这本书，我们就会重新发现那些现已构成我们内部机制的一部分的恒定事物，尽管我们已回忆不起它们从哪里来。这种作品有一种特殊效力，就是它本身可能会被忘记，却把种子留在我们身上。我们现在可以给出这样的定义：

三、经典作品是一些产生某种特殊影响的书，它们要么本身以难忘的方式给我们的想象力打下印记，要么乔装成个人或集体的无意识隐藏在深层记忆中。

基于这个理由，一个人的成年生活应有一段时间用于重新发现青少年时代读过的最重要作品。即使这些书依然如故（其实它们也随着历史视角的转换而改变），我们也肯定已经改变了，因此后来的这次接触也就是全新的。

所以，我们用动词“读”或动词“重读”也就不真的那么重要。事实上我们可以说：

四、一部经典作品是一本每次重读都像初读那样带来发现的书。

五、一部经典作品是一本即使我们初读也好像是在重温的书。

上述第四个定义可视为如下定义的必然结果:

六、一部经典作品是一本永不会耗尽它要向读者说的一切东西的书。

而第五个定义则隐含如下更复杂的表述:

七、经典作品是这样一些书，它们带着先前解释的气息走向我们，背后拖着它们经过文化或多种文化（或只是多种语言和风俗）时留下的足迹。

这同时适用于古代和现代经典。如果我读《奥德赛》，我是在读荷马的文本，但我也不能忘记奥德修斯的历险在多少个世纪以来所意味的一切，而我不能不怀疑这些意味究竟是隐含于原著文本中，还是后来逐渐增添、变形或扩充的。如果我读卡夫卡，我就会一边认可一边抗拒“卡夫卡式的”这个形容词的合法性，因为我们老是听见它被用于指谓可以说任何事情。如果我读屠格涅夫的《父与子》或陀思妥耶夫斯基的《恶魔》，我就不能不思索这些书中的人物是如何一路转世投胎，一直到我们这个时代。

读一部经典作品也一定会令我们感到意外——当我们拿它与我们以前所想象的它相比较。这就是为什么我们总要一再推荐读第一手文本，而尽量避免二手书目、评论和其他解释。中学和大学都应

加强这样一个理念，即任何一本讨论另一本书的书，所说的都永远比不上被讨论的书；然而学校却倾尽全力要让学生相信恰恰相反的事情。这里广泛存在着一种价值逆转，它意味着导言、批评资料和书目像烟幕那样，被用来遮蔽文本在没有中间人的情况下必须说和只能说的东西——而中间人总是宣称他们知道得比文本自身还多。因此，我们可以这样下结论：

八、一部经典作品是这样一部作品，它不断在它周围制造批评话语的尘云，却也总是把那些微粒抖掉。

一部经典作品不一定要教导我们一些我们不知道的东西；有时候我们在一部经典作品中发现我们已知道或总以为我们已知道的东西，却没有料到我们所知道的东西是那个经典文本首先说出来的（或那个想法与那个文本有一种特殊联系）。这种发现同时也是非常令人满足的意外，例如当我们弄清楚一个想法的来源，或它与某个文本的联系，或谁先说了，我们总会有这种感觉。综上所述，我们可以得出如下定义：

九、经典作品是这样一些书，我们越是道听途说，以为我们懂了，当我们实际读它们，我们就越是觉得它们独特、意想不到和新颖。

当然，发生这种情况通常是因为一部经典作品的文本“起到”一部经典作品的作用，即是说，它与读者建立一种个人关系。如果

没有火花，这种做法就没有意义：出于职责或敬意读经典作品是没用的，我们只应仅仅因为喜爱而读它们。除了在学校：无论你愿不愿意，学校都要教你读一些经典作品，在这些作品当中（或通过把它们作为一个基准），你将辨别“你的”经典作品。学校有责任向你提供这些工具，使你可以作出你自己的决定；但是，只有那些你在学校教育之后或之外选择的东西才有价值。

只有在非强制的阅读中，你才会碰到将成为“你的”书的书。我认识一位出色的艺术史专家，一个极其博识的人，在他读过的所有著作中，他最喜欢《匹克威克外传》，他在任何讨论中，都会引用狄更斯这本书的片断，并把他生命中每一个事件与匹克威克的生平联系起来。渐渐地，他本人、宇宙及其基本原理，都在一种完全认同的过程中，以《匹克威克外传》的面目呈现。如果我们沿着这条路走下去，我们就会形成对一部经典作品的想法，它既令人仰止又要求极高：

十、一部经典作品是这样一个名称，它用于形容任何一本表现整个宇宙的书，一本与古代护身符不相上下的书。

这样一个定义，使我们进一步接近关于那本无所不包的书的想法，马拉美梦寐以求的那种书。但是一部经典作品也同样可以建立一种不是认同而是反对或对立的强有力关系。卢梭的所有思想和行动对我来说都十分亲切，但它们在我身上催发一种要抗拒他、要批评他、要与他辩论的无可抑制的迫切感。当然，这跟我觉得他的人

格与我的性情难以相容这一事实有关，但是，如果这么简单的话，那么我不去读他就行了；事实是，我不能不把他看成我的作者之一。所以，我要说：

十一、"你的"经典作品是这样一本书，它使你不能对它保持不闻不问，它帮助你在与它的关系中甚至在反对它的过程中确立你自己。

我相信我不需要为使用"经典"这个名称辩解，我这里不按照古老性、风格或权威性来区分。（关于这个名称的上述种种意义的历史，弗朗哥·福尔蒂尼为《埃伊纳乌迪百科全书》第三册撰写的"经典"条目有极详尽的阐述。）基于我这个看法，一部经典作品的特别之处，也许仅仅是我们从一部在文化延续性中有自己的位置的、不管是古代还是现代的作品那里所感到的某种共鸣。我们可以说：

十二、一部经典作品是一部早于其他经典作品的作品；但是那些先读过其他经典作品的人，一下子就认出它在众多经典作品的系谱中的位置。

至此，我再也不能搁置一个关键问题，也即如何看待阅读经典与阅读其他一切不是经典的文本之间的关系。这个问题与其他问题有关，诸如："为什么读经典，而不是读那些使我们对自己的时代有更深了解的作品？"和"我们哪里有时间和闲情去读经典？我们已被有关现在的各类印刷品的洪水淹没了。"

当然，可以假设也许存在着那种幸运的读者，他或她可以把生命中的“阅读时间”专诚献给卢克莱修、琉善、蒙田、伊拉斯谟、克维多、马洛、《方法谈》、歌德的《威廉·麦斯特》、柯勒律治、罗斯金、普鲁斯特和瓦莱里，偶尔涉猎一下紫式部或冰岛萨迦。再假设这个人可以读上述一切而又不必写最新再版书的评论，为取得大学教席而投稿，或在最后期限即将届满时给出版商寄去作品。如果保持这种状态而不必受任何污染，那么这个幸运者就可以避免读报纸，也绝不必操心最新的长篇小说或最近的社会学调查。但是，这种严格有多大的合理性甚或有多大的功用，尚未得知。当代世界也许是平庸和愚蠢的，但它永远是一个脉络，我们必须置身其中，才能够顾后或瞻前。阅读经典作品，你就得确定自己是从哪一个“位置”阅读的，否则无论是读者或文本都会很容易漂进无始无终的迷雾里。因此，我们可以说，从阅读经典中获取最大益处的人，往往是那种善于交替阅读经典和大量标准化的当代材料的人。而这并不一定要预先假定某个人拥有和谐的内心平静：它也可能是某种不耐烦的、神经兮兮的性情的结果，某个永远都感到恼怒和不满足的人的结果。

大概最理想的办法，是把现在当做我们窗外的噪音来听，提醒我们外面的交通阻塞和天气变化，而我们则继续追随经典作品的话语，它明白而清晰地回响在我们的房间里。但是对大多数人来说，把经典作品当成房间外远方的回声来聆听已是一种成就，因为他们的房间里被现在弥漫着，仿佛是一部开着最大音量的电视机。因此我们应加上：

十三、一部经典作品是这样一部作品，它把现在的噪音调成一种背景轻音，而这种背景轻音对经典作品的存在是不可或缺的。

十四、一部经典作品是这样一部作品，哪怕与它格格不入的现在占统治地位，它也坚持至少成为一种背景噪音。

事实仍然是，读经典作品似乎与我们的生活步调不一致，我们的生活步调无法忍受把大段大段的时间或空间让给人本主义者那种庄重的悠闲；也与我们文化中的精英主义不一致，这种精英主义永远也制订不出一份经典作品的目录来配合我们的时代。

这反而恰恰是莱奥帕尔迪的生活环境：住在父亲的城堡（他的“父亲的家”[①]），他得以利用父亲莫纳尔多那个令人生畏的藏书室，实行他对希腊和拉丁古籍的崇拜，并给藏书室增添了到那时为止的全部意大利文学，以及所有法国文学——除了长篇小说和最新出版的作品，它们数量极少，完全是为了让妹妹消遣（“你的司汤达”是他跟保利娜谈起这位法国小说家时的用语）。莱奥帕尔迪甚至为了满足他对科学和历史著作的极端热情，而捧读绝不算“最新”的著作[②]，读布封关于鸟类习性的著作，读丰特奈尔关于弗雷德里克·勒伊斯的木乃伊的著作，以及罗伯逊关于哥伦布的旅行的著作。

今天，像青年莱奥帕尔迪那样接受古典作品的熏陶已难以想

① “父亲的家”亦译作“祖家”，原文 paterno ostello，出自莱奥帕尔迪《致席尔维亚》一诗。——译注

② 这里大概是说，科学和历史著作愈新，读者就愈能掌握最新研究动向，而莱奥帕尔迪连较旧的材料也不放过。——译注

象，尤其是他父亲莫纳尔多伯爵那样的藏书室已经解体。说解体，既是指那些古书已所剩无几，也指所有现代文学和文化的新著作大量涌现。现在可以做的，是让我们每个人都发明我们自己理想的经典藏书室；而我想说，其中一半应该包括我们读过并对我们有所裨益的书，另一半应该是我们打算读并假设可能对我们有所裨益的书。我们还应该把一部分空间让给意外之书和偶然发现之书。

我注意到，莱奥帕尔迪是我提到的唯一来自意大利文学的名字。这正是那个藏书室解体的结果。现在我实应重写整篇文章，以清楚地表明，经典帮助我们理解我们是谁和我们所到达的位置，进而表明意大利经典对我们意大利人是不可或缺的，否则我们就无从比较外国的经典；同样地，外国经典也是不可或缺的，否则我们就无从衡量意大利的经典。

接着，我还真的应该第三次重写这篇文章，免得人们相信之所以一定要读经典是因为它们有某种用途。唯一可以列举出来讨他们欢心的理由是，读经典总比不读好。

而如果有谁反对说，它们不值得那么费劲，我想援引乔兰[①]（不是一位经典作家，至少还不是一位经典作家，却是一个现在才被译成意大利文的当代思想家）：“当毒药在准备中的时候，苏格拉底正在用长笛练习一首曲子。‘这有什么用呢？’有人问他。‘至少我死前可以学习这首曲子。’”

1981年

（黄灿然译）

① 埃米尔·乔兰（Emile Cioran, 1911—1995），罗马尼亚裔法国作家。

《奥德赛》里的多个奥德赛

《奥德赛》包含多少个奥德赛?[1] 史诗开头忒勒马科斯部分[2]实际上是在寻找一个不存在的故事，这个不存在的故事渐渐就发展成《奥德赛》的故事了。伊萨卡岛王宫里的行吟诗人斐弥奥斯，早就晓得唱其他参加特洛伊战争的英雄们的“归来之歌”。他唯一不晓得的，是自己的国王奥德修斯的归来之歌；这就是为什么珀涅罗珀不想再听他唱。忒勒马科斯出发去寻找这个故事，启程去探访参加特洛伊战争的希腊老将们：如果他能了解那个故事，则不管它是快乐或悲伤收场，伊萨卡岛最终都可以从无序、无始终和无法无天的处境中恢复过来——伊萨卡岛已被这处境扰攘多年了[3]。

① 奥德赛意为“奥德修斯的故事”。——译注

② 忒勒马科斯部分（Telemachia），又可译作“忒勒马科斯的故事”，系指《奥德赛》开头四卷。忒勒马科斯是奥德修斯和妻子珀涅罗珀的儿子，他在史诗开头出发去寻找父亲。——译注

③ 所谓无序、无始终和无法无天，系指奥德修斯长年不归，众多男人向他妻子珀涅罗珀求婚，珀涅罗珀巧施拖计，但也导致求婚者长年赖在奥德修斯府上大吃大喝，耗尽其资源。为解决这个僵局，儿子才决心出去打探父亲下落。——译注

就像所有老将一样，涅斯托尔和墨涅拉俄斯[1]都有很多故事可讲，但都不是忒勒马科斯想听的故事。至少，直到墨涅拉俄斯讲出他的神奇历险故事之前是如此。墨涅拉俄斯说，他扮成海豹，抓到了“海上老人”，也即能千变万化的海神普洛托斯，并迫使他向他讲述过去和未来。普洛托斯肯定早已对《奥德赛》了如指掌：他开始讲述奥德修斯的历险，他开始的地方也正是荷马开始的地方，也即奥德修斯被困于仙女卡吕普索的岛上；然后他就没再讲下去，因为荷马可以接下去讲故事的其余部分了。

当奥德修斯抵达费阿刻斯人的宫廷时，他聆听一位像荷马那样的失明行吟诗人歌唱奥德修斯的历险故事；奥德修斯热泪盈眶；然后他决定自己讲述。根据他的忆述，他的旅程远至冥府，他在冥府查问忒瑞西阿斯，后者告诉他故事的其余部分。接着，奥德修斯遇到唱歌的塞壬们：这些海妖在唱什么？再次是《奥德赛》，可能与我们读的史诗相同，也可能迥然不同。这个“奥德修斯归来的故事”甚至在完成归来之前就已存在：它早于它所叙述的实际事件。在忒勒马科斯那一部分，我们已遇到“想起归来”、“讲起归来”等措词。宙斯并没有“想起”阿特柔斯的儿子们阿伽门农和墨涅拉俄斯的“归来”；墨涅拉俄斯请求海神普洛托斯的女儿“讲归来的故事”，她便教他如何迫使她父亲讲出来，于是墨涅拉俄斯扮成海豹抓住普洛托斯，问他：“告诉我如何才能越过那挤满鱼群的大海回去？”

必须寻找、思考、记住归程：危险在于，这归程可能还未发生

---

① 涅斯托尔是希望的贤明长者；墨涅拉俄斯是斯巴达国王，特洛伊战争就是因他的妻子海伦被特洛伊王子帕里斯诱走而触发的。——译注

就被忘记。事实上，奥德修斯在漂泊中最早停歇的一个地方，就包含丧失记忆的危险：吃了食枣族的美味忘忧枣，就会乐不思返。忘记的危险发生在奥德修斯旅程的起点而不是终点，这听起来可能有点奇怪。但是，奥德修斯在经历如此多磨难、承受如此多痛苦之后，如果他忘记一切，他的损失就会更大：他将无法从他的痛苦中获得任何经验，或从他的遭遇中吸取任何教训。

但是仔细检查，我们会发现忘记的危险在第九卷至第十二卷就已多次差点发生：先是食枣族的邀请，然后是女巫喀耳刻的药，然后是塞壬的歌声。在每个场合，奥德修斯都必须小心，如果他不想立即忘记……忘记什么？特洛伊战争？围城？特洛伊木马？不：他的家，他的归程，他整个旅程的要害。荷马在这些场合使用的措词是“忘记归程”。

奥德修斯一定不可忘记他必须走的路，他的命运的脉络：简言之，他一定不可忘记《奥德赛》。但是，就连创作即兴诗的行吟诗人，或背诵已被别人唱过的诗篇的史诗吟诵者，如果他们想“讲述归程”的话，也一定不可忘记；对于没有书面文本可依的歌手来说，“忘记”是生命中最负面的动词；若他们“忘记归程”，那等于忘记被称为“归来之歌”的史诗，也即忘记他们的节目的重头戏。

在“忘记未来”这个主题上，我几年前写过若干随想（发表于1975年8月10日的《晚邮报》），文章结语是：“奥德修斯从忘忧枣、喀耳刻的药和塞壬歌声的魔力中拯救出来的，不只是过去或未来。对于一个人、一个社会、一种文化来说，只有当记忆凝聚了过去的印痕和未来的计划，只有当记忆允许人们做事时不忘记他们想做什

么，允许人们成为他们想成为的而又不停止他们所是的，允许人们是他们所是的而又不停止成为他们想成为的，记忆才真正重要。”

我的文章引起爱德华多·圣圭内蒂在《国家晚报》撰文回应（现收录于他的《报刊文章汇编1973—1975》，都灵：埃伊纳乌迪出版社，1976年），接着我们又互相作了更多回应。圣圭内蒂有如下反对意见：

> 我们一定不要忘记奥德修斯的旅程不是外出的旅程而是归来的旅程。因此我们需要自问一下，他面对的是哪一种未来？事实上，奥德修斯瞻望的未来实际上也是他的过去。奥德修斯克服**倒退**的诱惑，因为他正全力驶向**恢复**。
>
> 当然，有一天，为了泄愤，真正的奥德修斯，伟大的奥德修斯，成了**最后的旅程**的奥德修斯[1]，对他来说未来绝不是某种过去，而是**预言的实现**——甚至是乌托邦的实现。而荷马的奥德修斯则抵达一个终点，也即把他的过去恢复为现在：他的智慧是**重复**，而这可见诸他身上的**伤疤**，这伤疤永远是他的标记。

我在回应圣圭内蒂时指出（见1975年10月14日《晚邮报》）：“在神话语言里，就像在民间故事和通俗传奇故事里，每一项志在恢复正义、纠正错误、救苦救难的事业，通常都表现为恢复一种属于

① 这里可能是指史诗结尾奥德修斯怒杀求婚者。——译注

过去的理想秩序；正是我们对已丧失的过去的记忆，使我们确信征服未来是值得的。”

如果我们检视民间故事，我们会发现民间故事揭示两种类型的社会转变，两种都是美满结局：要么从富变穷再变富，要么从穷变富。在第一种里，是王子因某种不幸而沦落为猪倌或其他底层人，最后恢复其王子地位；在第二种里，往往是一个生来就一无所有的青年，可能是牧羊人或农民，他甚至可能缺乏勇气，但他要么以自己的才智，要么得到贵人相助，娶了一位公主，变成国王。

这样的安排，也适用于有女主角的寓言：在第一种里，女孩因继母或同父异母的姐妹的嫉妒（前者如白雪公主，后者如灰姑娘），而从帝王或至少是权贵的家境沦落为穷人，直到一位王子爱上她，使她重返社会阶梯的顶端；在第二种里，一个真正的牧羊女或农村姑娘克服低微家境的所有不利因素，终于嫁给王族。

你也许会认为，第二种民间故事最直接地表达了社会中大众想颠倒角色和颠倒个人命运的愿望，而第一种民间故事则以一种较温和的形式来表达这种愿望，也即恢复某种假想的从前的秩序。但细想下去，你会发现牧羊人或牧羊女的不平凡的福气只不过反映了一种安慰式的奇迹或梦想，被通俗传奇故事广泛采用。而王子或王后的不幸则使贫困的理念与“权利被践踏”、有冤必申的理念联系在一起。换句话说，第二种故事建立了（在幻想的水平上，让抽象理念以典型人物的面目出现）某种东西，它将成为法国大革命以降现代社会良心的要点。

在集体无意识里，穿乞丐衣服的王子证明每一个乞丐实际上都

是一个王子，其王位被篡夺，必须夺回其王国。奥德修斯或盖林·梅斯齐诺[1]或罗宾汉，都是遭逢不幸的国王或国王的儿子或高贵的骑士。当他们最终战胜敌人，就会恢复一个公正的社会，他们的真正身份将受到尊重。

但这个身份仍然跟以前那个身份相同吗？以无人认识的老乞丐身份重返伊萨卡岛的奥德修斯，跟当年那个启程去特洛伊作战的奥德修斯也许不是同一个人。并非巧合的是，他曾改名为“无人”，才救了自己一命。唯一立即就认出他的，是他的狗阿尔戈斯，这仿佛在暗示，个人延续性的记号，只有动物的眼睛才认得出。

对奥德修斯的老保姆而言，奥德修斯身份的证据，是他被野猪獠牙刺伤的疤痕；对他妻子来说，则是橄榄树根做成的婚床的秘密；对他父亲来说，则是列举多种果树：所有这些记号，都与他的国王身份无关，而是与猎人、木匠、园丁有关。这些记号之外，最重要的是他的体力和他对敌人的无情袭击；而最最重要的，则是得到诸神的宠爱，正是这点使得哪怕忒勒马科斯也深信不疑，尽管只是基于一种信念。[2]相反地，没人认出的奥德修斯在伊萨卡岛醒来时，竟认不出自己的家乡。女神雅典娜不得不现身，向他保证这伊萨卡就是他的伊萨卡。在《奥德赛》下半部，一直存在着普遍的身份危机。只有故事能确保这些人物和地点就是以前的人物和地点。但就连故事也改变了。奥德修斯先向猪倌欧迈欧斯讲述、继而向对

---

① 意大利中世纪作家弗朗斯科·达·巴尔贝里诺笔下的传奇人物。——译注

② 这是指在第二卷里，奥德修斯的保护神雅典娜乔装成门托尔（奥德修斯的挚友），鼓励忒勒马科斯去寻找父亲。——译注

手安提诺奥斯和妻子珀涅罗珀讲述的故事，是另一个完全不同的奥德赛：那是一个漫游故事，他虚构自己从克里特岛一路漂泊到伊萨卡；这是一个海难和海盗的故事，要比奥德修斯本人向费阿刻斯国王讲述的故事更可信。谁说这故事不是真正的奥德赛？但这个新的奥德赛还引向另一个奥德赛：在旅途中这位克里特漫游者曾遇见奥德修斯。就是说，我们所听的，是奥德修斯讲述的一个有关奥德修斯的故事，讲他浪迹多个国家，而真正的《奥德赛》，也即我们认为是真本的《奥德赛》，则从未说过他浪迹过这些国家。

早在《奥德赛》诞生前，奥德修斯就以善于迷惑人闻名。[①] 他不就是想出特洛伊木马那个著名诡计的人吗？而在《奥德赛》开头，最早提及他时，是分别由海伦和墨涅拉俄斯对特洛伊战争的两次忆述：涉及两个骗人的故事。第一次是他乔装混进被围困的特洛伊城，并杀了很多人；第二次是他与战友们藏在木马里，海伦企图诱使他们说话，但他阻止他们开口，使他们免于暴露藏在木马里的真相。

（奥德修斯在两个场合遇到海伦，第一次海伦是盟友，成了他那次乔装的同谋；但在第二次，她是敌人，她模仿希腊军人的妻子的声音，企图使他们暴露自己。因此，海伦的角色是矛盾的，但永远涉及欺骗。同样地，珀涅罗珀也是欺诈者，也即她织完又拆的编织术；珀涅罗珀的编织术与特洛伊木马如出一辙，也像特洛伊木马一样，是人工技能和伪造的产物：因此，奥德修斯的两大特点，亦是他妻子的特点。）

---

① 《奥德赛》之前的奥德修斯的故事，类似《三国演义》诞生之前三国人物的故事。——译注

如果奥德修斯是欺骗者，则他对费阿刻斯国王讲述的整个故事，就有可能是连篇谎话。事实上，这些海上历险故事，占了《奥德赛》重要的四卷，且包含一次紧接一次的奇遇（奇遇中的人物事物出现于所有国家和时代的民间故事：食人魔独眼巨人、困在羊皮酒囊里的四股强风、喀耳刻的巫术、塞壬和海怪），这些奇遇与这部史诗其余部分形成对照，其余部分主要是更严肃的语调、紧张的心理和引向结局的刺激性高潮：奥德修斯从那帮求婚者手中收回其王国和妻子。即使在这些其余部分，我们也能找到民间故事常见的母题，例如珀涅罗珀的编织术和那场拉弓射箭的比赛，但已较接近现代的现实主义和逼真的标准：超自然的介入在这里仅限于奥林匹斯山诸神的现身，就连诸神也通常乔装成人类。

然而，我们必须牢记，同样这些历险（尤其是与独眼巨人遭遇）也发生在诗中其他部分。也就是说，荷马本人确认它们的真实性；不仅如此，就连诸神也在奥林匹斯山上讨论它们。我们也不应忘记，在忒勒马科斯部分，墨涅拉俄斯也讲述了一个故事（遇到海上老人），这故事与奥德修斯讲述的故事一样，同属民间故事类型。我们只能把这多种多样的幻想风格，看成是来自不同源头的各种传统的融合，这些不同源头的传统由古代行吟歌手传承下来，在荷马这部诗中汇集。因此，最古老层次的叙述，当是奥德修斯以第一人称讲述的自己的历险。

最古老？按照阿尔弗雷德·霍伊贝克的说法，情况可能恰恰相反。（见荷马《奥德赛》，一至四册，阿尔弗雷德·霍伊贝克导言，史蒂凡妮·韦斯特注释［米兰：洛伦佐·瓦拉基金会／蒙达多里出

版社，1981年]。)

奥德修斯一直是一位史诗英雄，甚至在《奥德赛》之前（以及在《伊利亚特》之前）就已如此，而史诗英雄例如《伊利亚特》中的阿基琉斯和赫克托尔，都没有那种类型的民间故事历险，例如遭遇怪物和妖术。但是，《奥德赛》的作者必须让奥德修斯离家十年[①]：在他的家人和军中战友看来，他已失踪，再也找不到。为此，作者必须让他从已知的世界里消失，涉足另一个地理空间，涉足一个人类所难企及的世界，涉足彼岸(他的旅程在他访问冥府时达到高潮，并非事出无因)。为了这次超越史诗疆界的旅程，《奥德赛》的作者求助于各种传统(这些传统无疑更古老)，例如伊阿宋和阿耳戈英雄们的故事。

如此看来，《奥德赛》之所以新颖，是因为它使一个像奥德修斯这样的史诗英雄与"女巫和巨人、怪物和食人族"斗争，这些处境，属于更古老的传奇类型，其根源是"古代寓言的世界，甚至原始魔术和萨满教的世界"。

按照霍伊贝克的说法，《奥德赛》的作者正是通过这手法向我们展示他的真正现代性，使得作者似乎更接近我们，甚至成为我们的同代人：如果传统上史诗英雄是贵族和军事品德的范例的话，那么可以说，奥德修斯除了具备这一切之外，还是一个能忍受最艰苦的经验、劳累、痛苦、孤独的人。"无疑，他还把读者带进一个神话

① 奥德修斯离家约二十年，也即征战特洛伊十年和特洛伊战争结束后在归途中漂泊十年。这里所说的离家十年，是指在特洛伊战争结束后他家里没有他的消息。——译注

式的梦幻世界，但这梦幻世界同时变成我们大家生活其中的真实世界的镜像，这个真实世界到处是贫困和磨难、恐怖和痛苦，人被它淹没，无从躲避。”

在同一部书中，史蒂凡妮·韦斯特的出发点虽然与霍伊贝克全然不同，但她大胆提出一个假设，这假设似乎暗合霍伊贝克的论断：在荷马之前还有另一部《奥德赛》，另一次归程。她认为，荷马（或《奥德赛》的作者，不管他是谁）觉得这个航海故事太单薄和无意义，遂以不可思议的历险取代它，但在讲述奥德修斯诈称自己是克里特人时保留了早期版本的痕迹。事实上，在开头的诗行中，有一句可作为全诗的缩影：“他见过众多城市，了解很多人的思想。”什么城市？什么思想？这句诗似乎更适合那个伪克里特人的航程[1]……

然而，珀涅罗珀刚在奥德修斯重新拥有的睡房里认出丈夫，奥德修斯便忙不迭地再次讲述独眼巨人、塞壬……也许，《奥德赛》是所有航程的神话？也许，对奥德修斯—荷马来说，真与假之间的界线并不存在；他只不过是在忆述同一经验，这经验一会儿存在于现实的语言中，一会儿存在于神话的语言中，如同哪怕是对今天的我们而言，每次旅程都依然是一部《奥德赛》，不管是大的还是小的《奥德赛》。

1983年

（黄灿然译）

---

① 整部《奥德赛》，甚至加上《伊利亚特》，都没有涉及“众多城市”。——译注

色诺芬的《长征记》

在今天阅读色诺芬的《长征记》，极似观看一部时不时在电视或录像上重播的老战争纪录片。我们观看一部退色的黑白电影时，那有点粗糙的明暗对比和快动作会产生奇异魅力；同一种魅力几乎总是自发地出现于《长征记》的段落中，例如：

> 他们在三天内又走完了十五帕勒桑[1]，每天都是在雪中跋涉。第三天尤其难熬，因为他们行军时，北风对着他们猛吹：它在整个地区肆虐，摧毁一切，冻结他们的身体……在行军期间，为了保护眼睛免遭白雪的强光刺伤，士兵们必须用黑物遮眼，而防止冻伤的最好办法是双脚不停地走动、绝不可滞留，尤其是不可在夜里脱靴……一群因这些阻碍而落后的士兵，看见在不远处，在白雪覆盖的

① 1帕勒桑约等于5.6公里。——译注

平原中央的山谷里，有一个黑池：他们想，那是融雪。那确实是融雪，却是因为有一股天然泉水在附近涌出，把蒸气送上天空。

但是，色诺芬是很难摘引的：真正迷人之处是那源源不绝的视觉细节和动作。任何一个段落都不足以完整地说明全书赏心悦目的多样性。也许，两页前的这一段，勉强可以：

有些离营的希腊人报告说，见到远方好像有一大队兵马，夜里升起无数火点。指挥官们听到这消息，便觉得留在分开的营地露宿不安全，于是再次命令士兵们重新集合。士兵们于是再次统一宿营，尤其是天气似乎已有所改善。但是很不幸，夜里又大量下雪，把盔甲、驮畜和在地面上挤做一团的士兵们都覆盖了：驮畜四肢冻僵，站不起来；士兵们迟迟不愿站起来，因为他们身上未融的积雪是一个暖源。这时色诺芬勇敢地站起来，剥去盔甲，开始用斧头劈柴；一名士兵看他这样，便也站起来，从他手中接过斧头，继续劈柴；其他人也相继站起来，点了一堆火；大家都纷纷涂身体，不是用油，而是用他们在当地村子里找到的油膏，那是芝麻籽、苦杏仁、松油和猪油做的。还有一种用同一些物质做的香油。

从一个视觉场面快速转换到另一个视觉场面，再从视觉场面转换到一则轶闻，再从轶闻转换到对异国风俗的描写：它们构成了一

次持续爆炸的烘衬，这次持续爆炸包含种种刺激的冒险和行军途中无法预料的障碍。每个障碍一般都是由色诺芬略施诡计而克服的：每一座必须攻占的设防城市，每一支在公开作战中上阵与希腊人对峙的敌军，每一个必须横渡的峡湾，每一段坏天气——这些全都需要一点才智、一分悟性、一条妙计，且都是身兼叙述者、主角和雇佣兵领袖的色诺芬想出来的。在某些场合，色诺芬似乎是儿童漫画中的英雄，他总能在每一次事件中历尽艰险又死里逃生；事实上，就像在儿童漫画中那样，每一次事件通常总有两个主角：色诺芬与客里索甫斯是两个互不相让的军官，一个是雅典人，一个是斯巴达人，而色诺芬的办法总是更有谋略、更大方和更果断。

《长征记》的题材本身，更适合写成一部流浪汉故事或模仿英雄气概的传奇故事：希腊万人雇佣军是波斯王子小居鲁士为了远征小亚细亚腹地而以虚假借口召集起来的，其真正目的是推翻哥哥波斯王阿尔塔泽西斯二世；但他们在库纳克萨战役中被击败，小居鲁士阵亡，他们没有领袖，且远离祖国，必须想办法穿过诸多充满敌意的民族回家。他们只想回家，但他们一举一动都构成一种公共威胁：他们有万人之众，全副武装，饥肠辘辘，因此他们就像一大群蝗虫，一路抢掠和破坏，还有一大群女人跟在他们背后。

但色诺芬不是那种被史诗的英雄风格所吸引，或对这种处境下的黑暗面和丑恶面感兴趣的作家。他的记录是一位军官所写的精确记录，有点像行军日记，涵盖全部旅程，既有地理参照点，也有植物和动物资源的细节，又有对各种外交、战略和后勤问题的检讨和相关的解决办法。

书中的记叙，既有最高指挥部的“官方声明”，也有色诺芬对

士兵或外国大使的讲话。在我的记忆中，学生时代课堂上这些辩辞可谓沉闷之至，但我想我错了。阅读《长征记》的秘密是不要错过任何细节，必须一点一滴全部入脑。每次讲话都有一个政治问题，要么关乎外交政策（试图与希腊人必须通过的地域的王子和领袖建立外交关系），要么关乎内部政治（希腊将领们之间的讨论，且可以预期会发生雅典人与斯巴达人互不相让的场面等等）。由于这部作品是作为与其他将领的争辩而写的，涉及在操控这次撤退时每一个人的责任、因此这一公开或仅仅暗地里的争辩的背景，只能通过辩辞来表现。

色诺芬可以说是描写动作的作家的典范。如果我们拿他与最接近的当代作家——T.E.劳伦斯上校比较，我们会发现那位英国作家的技巧，在于让事件和形象罩上一层美学甚至伦理奇观的光晕，这光晕像积淀层，隐藏在散文的实际表面底下；而在这位希腊作家那里，准确而枯燥的叙述底下则什么也没有：严厉的军事品德就是严厉的军事品德，别无其他。

当然，《长征记》有某种感染力：那就是士兵想快点回家的焦虑、身在异国的迷惑、防止分散的努力，因为只要他们还能聚集在一起，他们也就带着自己的祖国。这支军队卷入一场与他们无关的战争，在战争中被打败，然后得自找生路，想尽办法归国；现在的任务是开辟一条回家的途径，远离他们的前盟友和前敌人。这一切使得《长征记》酷似新近意大利文学的一条支脉：意大利阿尔卑斯山地部队官兵撰写的有关他们从俄罗斯撤退的回忆录。这种类同，并非新近的发现：早在1953年，埃利奥·维托里尼在推荐马里奥·里戈尼·斯特恩那部后来成为这类文学的经典之作的《雪中的军士》

时，就把它定义为“一部用方言写的《长征记》”。事实上，色诺芬《长征记》里有关雪中撤退的章节（上面引文的出处），很多插曲完全可以是从里戈尼·斯特恩这本书中摘录的。

斯特恩这本书和描写从俄罗斯前线撤退的最佳意大利作品的一个特点，是叙述者兼主角就像色诺芬那样，是一名出色的军人，以胜任和负责的态度讨论军事行动。对他们来说，就像对色诺芬来说，当那些更堂皇的野心整体崩溃时，军事品德恢复为务实和团结的品德，这品德被用来衡量每个士兵能否做到不仅对自己有用也对其他人有用。（这里值得一提的是努托·雷维利《穷人的宣战》中那位感到幻灭的军官的激情和狂热，以及另一本很出色但被不公平地遗忘的书——克里斯托福罗·M.内格里的《长步枪》。）

但类比到此为止。山地部队的回忆录源自一种冲突，也即现在变得谦卑和恢复理智的意大利与全面战争那种疯狂和屠杀之间的冲突。而在这位公元前五世纪的将军的回忆录中，则是沦落为蝗虫似的寄生虫的希腊雇佣军的所作所为，与色诺芬及其部下在这些新环境下试图奉行古典品德（哲学品德、公民品德和军事品德）之间的反差。结果，这种反差绝不包含里戈尼·斯特恩书中那种令人伤心的悲剧：色诺芬似乎确信可以成功调和这两个极端。人可以沦为蝗虫，却能够在这种蝗虫条件下实施一套讲纪律讲礼节的行为准则——简言之，体现“风度”——并自认做到了；人可以一刻也不谈论自己是一只蝗虫这个事实，而仅仅谈论做一只蝗虫的最佳方式。尽管有种种局限，在色诺芬那里我们看到了对现代道德准则的描写。这道德准则就是完美的技术效能、“胜任”、“尽职”，而不理会从一般道德角度看你这行为有什么价值。我继续把这种道德准则称做现代道

德准则，是因为它在我年轻时是现代的，而且它是我们从众多美国电影和海明威的小说那里学来的。我则处在夹缝中，一方面是遵守这种完全是“技术”的、“实用”的道德准则；另一方面是意识到这道德准则底下的虚空。但哪怕是在今天，尽管它似乎与我们时代的精神格格不入，我还是觉得它有其积极面。

从道德角度看，色诺芬的伟大成就在于他从不把自己或部下的立场神秘化或理想化。尽管他对“野蛮人”的习俗常常表现出不屑或反感，但我们也必须看到，他绝没有“殖民主义”的伪善。他意识到自己带领着一群蝗虫在异国流窜，也意识到他们入侵那些“野蛮”民族的土地，道理在“野蛮人”那边而不在他们这边。他规劝其部下时，从未忘记提醒他们注意敌人的权利：“你们还必须牢记一样东西。我们的敌人有时间抢劫我们，也有正当的理由伏击我们，因为我们正侵占他们的财产……”这一企图，是为了使他这支贪婪、暴戾的军队在蝗虫似的穿越安纳托利亚山区和平原时，有一定的“风度”或规则。这一企图包含他全部的尊严：不是悲剧性的尊严，而是一种有限的尊严，基本上是一种中产阶级的尊严。我们都知道，我们可以轻易地把风度和尊严赋予最卑劣的行径，哪怕这些行径不是像这些希腊人那样基于不得已的必要。这支希腊军队在持续遭到伏击和攻击的情况下，跋涉于高山和峡湾，已无法分清楚到底怎样才叫受害者或压迫者；他们被冷漠或命运的极端敌意包围着，甚至惨遭屠杀。他们在读者心中引起一种近乎象征式的痛楚，这痛楚也许只有我们今天才能领会。

1978年

（黄灿然译）

奥维德与宇宙亲近性

> 高空中有一条路，天空无云的时候，可以看到这条路。它被称为银河，因为它的白而闻名。众神要前往伟大宙斯的王宫时，总会从这里经过。路的两旁是较尊贵的神明的门廊，门是开着的，里面总是门庭若市。地位较低的神则四散住在各地。有名有势的神将他们的家神安置在这里，直接面向道路。如果比较不会显得不敬的话，那么我会说这个地方是伟大天界中的贵族领地。

这是奥维德《变形记》一开始的文字，向我们介绍了天神的世界。他首先带我们如此走近那个世界，以至于这个世界显得跟他当时的罗马一模一样，不管是都市风貌、阶级区分，还是习俗礼仪（受贵族保护的平民每天都来访），甚至是宗教：众神在他们所居住的屋子里都放有家神，这表示天界与地上的支配者依次对他们各自的小家神表示敬意。

提供这样的特写并不必然意味贬低或反讽：在这个宇宙里，空间塞满了许多不断变换大小和本质的形体，时间之流则充满了不断增生的故事及系列故事。地上的形体和故事重复天上的形体和故事，不过两者以双重螺旋的方式互相纠缠。神与人之间的亲近性——人与神息息相关，而且人是神冲动欲望的对象——是《变形记》的主题之一，不过这只是亲近性的一个特定例子，亲近性存在于现存世界一切形象与形体之间，不管拟人化与否。动物群、植物群、矿物界与苍穹在它们共同的物质里包含了形体的、心理的与道德的特质，这些通常被视为人类的特质。

《变形记》这部诗作特别扎根在不同世界之间的这些模糊界线上，关于这一点，第二卷便已经提供了一个非凡的例子，也就是法厄同的神话，他竟然胆敢接过太阳神的马车。在这段插曲中，天界一方面是没有界线的空间、抽象的几何，同时却又是一段人类冒险发生的背景。这场冒险的细节被精确地描述，所以我们从来没有失去故事的主线，它一路将我们的情绪带到兴奋的最高点。

这不只是因为奥维德在最具体的细节上加以精确描述，例如马车的动作，它因为所载之物异常轻盈而旋转、跳跃，或者是因为这位技术不纯熟的年轻驾驶者的情绪，奥维德也精确地将超自然的形体形象化，例如天界的地图。我们也应该立刻指出，这种精确性只是一种幻觉：不管是一一来看，还是从整体的叙事效果来看，互相矛盾的细节传递着它们有力的魔法，不过这些细节永远也不能合并起来以形成一致的视野。天空是由上升与下降的道路交叉形成的球体，我们可以从车辙的痕迹认出这些道路，不过这个球体却又在与

太阳马车相反的方向上令人晕眩地旋转；它悬挂在陆地及海洋上方令人晕眩的高空里，人们从地上远远便可以看见；有时它看起来像一个拱形穹隆，星星固定在其最高点上；有时它像是一座桥，支撑着马车越过虚空，使得法厄同既害怕继续前行，也害怕回头。（“他该怎么办？一大片的天空已经在他的后方，可是他的前方还有更辽阔的天空。他在心里测量着两者。”）天空既空荡又荒凉（这并不是第一卷中那个像城市的天空，因此阿波罗问道：“或许你以为这里有神木、众神之城以及满溢珍宝的寺庙？”），住着野兽，不过它们只是假象，是星宿的形象，但是同样具有威胁性；在天空中有一条隐约可见的倾斜道路，在上升的半路上，避开了南极和大熊座，不过如果你在途中迷失，从陡峭的悬崖上突然坠落的话，你最终会在月亮下方飞过，将云烧焦，并且放火烧了地球。

故事最生动的部分是法厄同驾车横越悬垂在虚空之上的天空这个段落，接下来是对于燃烧的地球所作的令人叹为观止的描写，沸腾的海水里满是海豹的尸体，它们四脚朝天地漂浮在海面上，这是奥维德这位诗人对大灾难所作的经典描述之一，此场景可以说是第一卷中的洪水的续篇。所有的水都聚集在大地母亲的周围。干涸的泉水想要回去藏在母亲黑暗的子宫当中。大地的头发被烧焦，眼睛被灰烬刺穿，干燥的喉咙发出虚弱的声音向朱庇特乞求，警告他，如果两极着火的话，那么众神的王宫很快就会坠毁。（可那是地球的两极还是天空的两极？也有一种传闻是阿特拉斯已经不能再背负地球的轴了，因为它热得通红。不过在奥维德的时代，两极是个天文概念，无论如何，接下去的一行非常明确：天空的王宫。所以众

神的王宫真的在天空中吗？那么为什么阿波罗要否认这一点，为什么法厄同没有在旅途上遇到众神的王宫？无论如何，这些矛盾并不只是出现在奥维德的作品中；在维吉尔的作品以及古代其他的正典诗人作品中，我们也很难确切知道古人是如何真正“看”世界的。)

这段插曲的高潮是太阳神的马车被朱庇特的雷电击中时，爆炸成碎片：缰绳掉落，车轴从辕裂开，更远的地方散落着碎轮子的辐条。(这并不是《变形记》中唯一的交通意外；另外一位在路上疾驶的驾驭者是最后一卷中的希波吕托斯，用来描述这桩意外的丰富细节，更多是解剖性的，而不是机械性的，表现了希波吕托斯内脏血淋淋地裂开、肢体四处飞散。)

神明、人类与大自然之间的相互渗透并不是等级性的，而是一个复杂的相互关联系统，其中每一个层面会影响其他两个层面，尽管程度不一。在奥维德的作品里，神话是张力的场域，这些力量在其中冲撞或互相抵消。一切取决于神话被叙述的语调：有时众神会叙述他们在其中扮演关键角色的神话，以当做道德典范来警告凡人；其他时候，人类也会拿这些神话来与众神争论，或对他们提出挑战，就像庇厄里得斯或阿拉克尼所做的那样。或者有些神话是众神喜欢听到人家叙述的，有一些他们则希望永远不要听到。庇厄里得斯的女儿们知道一个关于提坦族攻击奥林匹斯山的版本，这是出自巨人一方的版本，充满了被迫逃亡的众神的恐惧（第五卷）。她们在向缪斯挑战叙事艺术时，叙述了这则故事，缪斯则以其他重建奥林匹斯众神权威的系列神话来回应；接着她们将庇厄里得斯变成喜鹊以示惩戒。在故事中，对众神的挑战暗含了不敬或渎神的意

图：编织者阿拉克尼向密涅瓦挑战织布的艺术，她在织毯中描绘了风流众神的罪恶（第六卷）。

奥维德在描述织布竞赛时，在技术上非常精确，这或许暗示诗人将他的作品认同为一幅多彩的锦绣。不过他的文本与哪一幅锦绣相同？雅典娜—密涅瓦的？四角细密地描绘了向众神挑战的凡人所遭受的四种惩罚，周围框着橄榄叶，中央则绣着伟大的奥林匹斯众神以及他们的传统特征。或者是阿拉克尼的锦绣？其中朱庇特、海神尼普顿与阿波罗狡猾的引诱行为（奥维德已经在某个细节中叙述过这些行为），像是讽刺的象征般重现，被绣在花环与常春藤之中。（每一项都加上珍贵的额外细节：例如欧罗巴，当她被公牛驮着过海时，小心地将脚提起来避免沾湿："担心她的脚被汹涌的海浪溅湿，便抬起她恐惧的脚跟。"）

答案是两者皆非。整部诗是由许多神话所构成的，雅典娜与阿拉克尼的神话似乎在织毯中包含两个缩小了的选择，代表着意识形态上两个相反的方向：一个是要灌输对神圣的恐惧，另一个则是要煽动不敬与道德相对性。不过我们不该由此推论，整部诗必须用第一种方式阅读，因为阿拉克尼的挑战受到残酷的处罚；或是用第二种方式阅读，因为这部诗支持阿拉克尼这名犯错的牺牲者。《变形记》的目标是用传统所能传递的意象及意义的力量，描述由文学传递下来的所有可叙述性故事，不偏袒任何一种阅读方式——根据神话特有的暧昧性来看，这是唯一正确的方法。故事背后的含义四处溢流，诗人在他的诗中接受所有这些故事及其含义，将它们全部挤进整齐的六韵步史诗，只有如此，他才能确定自己不是在为一种狭

隘的设计服务，而是在呈现活生生的多样性，不排除任何有名或无名的神。

《变形记》中完整记录了一位外来的新神，这位行为备受争议的神与所有美与美德的典范格格不入，不易被承认，他就是巴库斯—狄奥尼索斯。密涅瓦的虔诚信徒（明雅斯的女儿们）拒绝参加他的狂欢庆典。在酒神庆典中，她们继续编织、梳理羊毛，并以讲故事来减轻长时间工作的负担。这便是故事的另一种用途，从世俗的角度看是纯粹的享受（“打发时间”），并且可以帮助生产（“我们用各式各样的故事来减轻双手有用的劳作”），不过这让密涅瓦很高兴，她是那些努力工作的女孩的高级女神（melior dea），她的女孩们厌恶酒神庆典的狂欢以及过度行为，这些狂欢祭祀在征服东方后，迅速蔓延至希腊。

编织者如此喜爱的叙事艺术显然与对雅典娜的崇拜相关。我们可以在阿拉克尼身上看到这一点，她因为轻视女神而被变为蜘蛛；不过我们也在相反的例子中看到这一点，也就是对于雅典娜的过度崇拜，造成了对其他神的忽视。所以明雅斯的女儿们（第四卷）因为在美德方面过于自信而有错，而且只膜拜“不合时宜的密涅瓦”，因此也遭受骇人的惩罚，被那位只承认酒醉、不承认工作的神明变成蝙蝠，这位神明聆听的并不是故事，而是震慑心灵的晦暗歌声。为了不让自己也被变为蝙蝠，奥维德小心地让他诗作的每一扇门开向过去、现在与未来的神明、本地与外国的神明，以及东方的神明。在希腊以外的世界里，东方对神话世界有很大的影响。此外奥维德的诗作也对奥古斯都恢复罗马宗教敞开了大门，这与他所处时代

的政治及精神生活有密切关系。不过诗人并没有设法说服这位与他最亲近且具有执行力的神明奥古斯都，奥古斯都倒是将这位想要将一切变得无所不在、近在手边的诗人变成一位永远的流亡者，变成一位遥远世界的居民。

皮拉慕斯与蒂丝比的浪漫故事（明雅斯的一个女儿从出自同一神秘来源的一些故事中选了这则故事）来自东方（威尔金逊写道："来自《天方夜谭》的某位祖先"），墙洞提供说悄悄话而非接吻的通道，在白色桑树下，夜晚沉浸在月光中，这则故事的回声一直传至伊丽莎白时代英国的一个仲夏夜里。

奥维德通过一则亚历山大文学的传奇故事，从东方得到在作品中扩充空间的技巧，方法是通过环环相套的故事，这项技巧在此处加强了拥挤、密集、纠缠的空间的印象。猎捕野猪的森林便是如此，这座森林将几位杰出英雄的命运连在一起（第八卷），森林离河神阿刻罗俄斯的旋涡并不远，它阻挡了这些打猎英雄的回家之路。后来河神在他的住处招待这些英雄，那既是他们的障碍，也是他们的避难所，是行动的暂停，却提供了讲故事与思考的机会。其中一位猎人是忒修斯，他一如既往地充满好奇心，事事打破砂锅问到底，其中也有傲慢的不信者庇里托俄斯（"他蔑视众神，而且不可一世"）。河神开始讲起不可思议的变形故事，他的客人也依样画葫芦。一层层的新故事便如此在《变形记》中继续结合在一起，就像贝壳最后会产出珍珠：在这个例子中，珍珠便是关于巴乌希斯与菲利门故事的那首朴素的田园诗，其中包含了精密的细节与全然不同的节奏。

我们也必须指出，奥维德很少利用这些复杂的结构：主导他写

作技巧的热情并不是系统性的组织，而是累积，这一点必须与不同的观点及节奏变化结合。因此，当莫丘利叙述水仙西琳克丝变成一丛芦苇、好让一百个眼睑从不完全闭紧的阿尔戈斯睡着时，他的叙述部分是平铺直叙，部分则简化为一句句子，因为故事的其余部分被暂时搁置；一旦当这位神看到阿尔戈斯的所有眼睛都合上睡着时，他便沉默不语了。

《变形记》是一首迅速之诗：每一段插曲都以紧凑的节奏相随，为了在我们的想象力里留下深刻的印象，每个意象都必须与另一个意象相重叠，以便在消失之前获得一种稠密感。这跟摄影是同样的原则，每一行文字就像是张照片，必须充满不断运动的视觉刺激。留白恐惧主导着诗的时空。在一页接一页的文字里，动词都是现在，一切历历在目，新的事件接踵而至，所有的距离都被消除了。当奥维德觉得有必要改变节奏时，他所做的第一件事并不是改变时态，而是动词的人称：他从第三人称变成第二人称，换言之，他介绍即将出场人物的方法，是用第二人称单数直接对他说话："尼普顿，你也变成了外表凶猛的公牛。" 不只动词的时态是用现在时，人物的出现也是用这种方式被唤起。即使动词使用过去时，直截了当的称谓也会带来突然的立即性。当几个人物同时行动时，这样的程序经常被采用，以避免一一列出会流于单调。如果说他用第三人称谈到提堤俄斯的话，他则是用第二人称"你"来对坦塔罗斯和西西弗斯直接说话。他甚至也用第二人称与植物说话（"蔓藤拖曳的常春藤，你也来了"），特别是有些植物会像人一样移动，而且听到俄耳甫斯的琴声都会闻声而至，丧偶的俄耳甫斯弹奏着七弦琴，他的周围密

密麻麻聚集了地中海地区的植物（第十卷）。有时，当叙事节奏必须慢下来，转换为较为和缓的节奏时，读者会有时间暂停的感觉，几乎是被隐藏在远方，刚刚提到的插曲即是其中一例。在这样的时刻，奥维德怎么做？为了让读者清楚知道叙事并不急，他便停下来详述细节。例如：巴乌希斯与非利门在他们简陋的茅屋里招待两名陌生人，也就是两位神明。（“不过桌子的三只脚中有一只太短了。她便在那只桌脚下方垫了一块陶。将桌子摆平之后，他们便用绿色的薄荷叶清理桌面。接着他们在桌上放了两种颜色的橄榄，这是要献给贞女密涅瓦的，此外还有被保存在酒渣中的秋季樱桃，以及莴苣、萝卜、一块乳酪，还有在不太热的灰烬里轻轻翻煮的蛋，所有的食物都被装在赤陶土做成的盘子中……”）（第八卷）。

奥维德不断为图像增添细节，因而获得稀薄与暂停的效果。他的本能从来是增添，而不是删除；他增添愈来愈多的细节，从不迷失在模糊中。这个手法产生了取决于语调的不同效果，此处的语调是克制的，而且与谦卑的气氛一致。不过在他处则是兴奋的，急切地想用对自然现象的写实观察来让作品充满令人惊奇的成分。例如当珀耳修斯要与背上镶着贝壳的海怪争斗的时候，他要将美杜莎那颗万蛇攒动的头面朝下地放在一块岩石上，不过他先铺上一层海草与水中芦苇，如此一来这颗头才不会因为与沙子坚硬的表面接触而受苦。水仙们看到芦苇与美杜莎接触而变成石头之后，便出于好玩让其他芦苇也遭受同样的命运：这便是珊瑚的由来，珊瑚在水面下时虽然是软的，一旦与空气接触，便会变成化石。所以欧维德便以这个病源学的传说来总结这段惊人的冒险，而他这么做是出于对大

自然奇异事物的喜好。

一种最大可能的内在经济法则主导着这首诗，尽管这首诗似乎显然热衷于无节制的扩张。这是变形特有的经济，要求新形式尽可能回收旧形式的材料。洪水之后，石头变形为人（第一卷），“如果石头有一部分因为湿气而受潮或是变成泥土，这便会变成人体的一部分；一切坚硬以及没有弹性的东西会变成骨头；岩石中的脉仍然是人体的脉，名字不变。”在此处，经济法则甚至扩张至名称（脉）：“quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit.”达佛涅最惊人的特征（第一卷）是她随风飘散的乱发（阿波罗凝视着环绕在达佛涅颈部四周那些未经修饰的发绺，心想：“这些头发若是好好梳理的话，不知会如何？”），她早已准备循着蜿蜒的路线逃跑，变形为植物：“她的头发变成叶子，她的手臂变成树枝，她曾经敏捷的双脚现在变成不能动的树根，黏附在地上。”席安（第五卷）自身溶化为泪水，这只不过是符合逻辑的结论（她完全被自己的泪水所吞噬），直到她蒸发进入自己曾经身为水仙的池子里。四处流浪的拉托那想要取水给她新生的双胞胎喝时，利西亚的农夫（第六卷）恶言相向，并且搅动泥浆，污染湖水，不久之后，他们就受到天谴而变成青蛙：他们的脖子消失，肩膀与头连在一起，背部变成绿色，肚子则变成米色。

辛葛洛夫已经在一篇极为易解且具说服力的论文中研究过这种变形的技巧。“所有这些变形，”辛葛洛夫表示，“关系着独特的身体与空间特征，即使是在一些不容易发生变形的元素上，奥维德也会经常强调这些特征（“硬岩石”、“长身体”、“弯曲的背”）……多

与诗人对于事物特征的了解，才能为变形提供捷径，因为他事先便知道人类与海豚有哪些共同点，以及两者相比较时，人类少了什么，或是海豚少了什么。起决定作用的是，他将整个世界描绘成一个由基本元素所组成的系统，最不可能也最神奇的变形现象被简约为一系列相当简单的过程。变形已经不再被呈现为神话故事，而是被呈现为一系列日常的真实过程（成长、变小、变硬、变软、弯曲、变直、连接、分开等等）。”

如同辛葛洛夫所描述的，奥维德的作品似乎包含了最冷静最严格时期的罗伯—格里耶眼中的典范，或者至少是计划。当然，这样的描述并不能详尽阐述我们可以在奥维德作品中找到的所有事物。不过重点在于，这种把（有生命或无生命的）对象客观地描述“为少数基本的、极简单的元素的不同组合”的方式，精确地概述了诗中唯一不容置疑的哲学，也就是：“世界万物是统一的，并且相互关联，无论是事物还是生物。”

奥维德在第一卷中陈述他的宇宙起源论，在最后一卷中表白他对毕达哥拉斯的忠诚，他显然想要为这个自然哲学提供理论基础，或许是要与现在离我们很远的卢克莱修较劲。人们曾经大量讨论究竟要赋予这些忠诚表白多少重要性，不过唯一重要的，或许是奥维德描绘与叙述他的世界的那种诗意的一贯性：亦即这些互相交缠的众多事件，它们经常很类似，却又总是不一样，在其中，所有事物的连续性与流动性都受到称颂。

奥维德在结束关于世界起源及早期大灾难的章节之前，便已经开始着手描写众神与水仙或凡间女子的恋爱故事系列。在这些恋爱

故事中，存在着许多不变的事物（它们通常占据诗中最生动的部分，即前十一卷）：如同贝尔纳迪尼所指出的，乍看之下，它们牵涉的是爱情，压倒性的欲望，没有错综复杂的心理因素，而且必须当机立断。由于被渴求的对象经常会拒绝，而且会逃奔，所以在树林中追逐的母题便不断发生。变形会发生在不同的时候，或是在（追求者伪装）之前，或是在（被追求的少女逃奔）期间，或是在（另一位嫉妒的神在被诱惑的少女身上施以惩罚）之后。

与男性欲望所形成的持续压力相比较，女性在爱情中采取主动的例子显得罕见；不过为了弥补这一点，女性的欲望通常较为复杂，并不是一时的心血来潮，而是真正的激情，包含了更多心理上的丰富性（维纳斯爱上美男子阿多尼斯），经常也包含较为病态的情欲元素（水仙萨马西丝与赫马佛洛狄特斯性交后，结合为一个双性的生物），在某些例子里则是完全不合法、乱伦的激情（如同悲剧性人物密拉与毕布里丝：毕布里丝在一个具有启示性却令人心神不宁的梦境中，发现自己对弟弟的欲望，这是奥维德最出色的心理描写段落之一），此外还有同性恋故事（依非斯），以及邪恶的嫉妒故事（美狄亚）。伊阿宋与美狄亚的故事在诗的正中间（第七卷）开启了一个真正传奇故事的空间，其中混合了冒险、森然逼压的激情以及灵丹妙药的古怪“黑色”场景，这一切在《麦克白》中几乎一模一样地重现。

一个故事毫无间隙地过渡到下一个故事，下列事实更加强调了这一点，如同威金逊所指出的：“一个故事的结尾很少与另一卷的结尾一致。奥维德甚至会在最后几行中开始一个新的故事。这部分

是这位系列写作作家的行之有效的手法，以增进读者对下一篇的胃口，不过这也显示作品的连续性，若不是因为作品的长度需要好几卷篇幅的话，它是不该被分成各卷的。奥维德的做法让我们对世界获得一个真实且连贯的印象，在这个世界中，那些经常被孤立思考的事件彼此交互作用。”

故事经常很相似，却从不相同。最令人悲伤的故事是厄科不幸的爱情（第三卷），这并非偶然，她注定要为年轻的那喀索斯重复自己的声音，而那喀索斯则是注定在水面上欣赏自己重复的倒影。奥维德跑过这座充满爱情故事的森林，这些故事既相同又不同，他被厄科的声音所追逐，厄科的声音在岩石间回响着：“让我们在一起！让我们在一起！让我们在一起！”

1979年

（李桂蜜译）

天空、人、大象

为了纯粹的阅读乐趣，我会建议任何拿起老普林尼《自然史》来看的人，将重点放在以下三卷上：包含他的哲学基本原则的两卷，也就是第二卷（宇宙起源学）与第七卷（人类学），以及第八卷（陆地动物学），在这一卷中，我们可以看到他的博学与奇想的独特混合。当然，我们可以在各处发现惊人的段落：地理学（第三至第六卷）、水生动物学、昆虫学与比较解剖学（第九至第十一卷），植物学、农学与药理学（第十二至第三十二卷），或是关于金属、宝石与美术的章节（第三十三至第三十七卷）。

我相信人们是不阅读普林尼的，他们看普林尼的作品是为了向他请教、一方面找出古人对某个特定主题所知的事，或自以为知道的事；另一方面是为了设法找出奇怪的事实与稀奇的东西。就后面这一点来看，我们不能错过第一卷，这是整部作品的索引，它的魅力来自不可预测的组合："脑子里有块小石子的鱼；在冬天躲起来的鱼；受星宿影响的鱼；卖到好价钱的鱼"，或是"玫瑰：12个品种，

32种药物；百合花：3个品种，21种药物；从渗出液长出的植物；水仙花：3个品种，16种药物；种子可以染色以长出有色花朵的植物；番红花：20种药物；最优秀的花朵生长的地方；特洛伊战争时代所知的花朵；衣物中的花卉图形”。或是“金属的性质；金子；古人所拥有的金子数量；骑士团与戴金戒指的权利；骑士团换了几次名字”。不过普林尼这位作者也值得我们延伸阅读，因为他欣赏存在的一切事物，而且尊敬所有现象无尽的多样性，这使得他的散文获得了一种从容和安详。

我们可以区分两种普林尼，一个是诗人兼哲学家，他意识到宇宙，支持知识及神秘事物，另外一个则是神经质的资料搜集者、强迫性的事实编纂者，他唯一关心的事，似乎是不要浪费他那庞大索引卡中的任何笔记。（他在使用书面资料上，是既不挑食又兼容并蓄的，不过却并非不带批评精神：有些事实他将其记录为真实，另外一些他在没有相反证据之前给予肯定的判断，还有一些他则是将其当做明显的胡扯而加以排拒。唯一的问题是，他的评价方法似乎极不连贯，而且无法预测。）无论如何，一旦我们接受普林尼具有这两面之后，我们便必须承认普林尼只是一位作家，如同他想要描述的世界只是一个世界罢了，尽管它包含了非常多样的形式。为了达到他的目标，他不怕去尝试采纳世上无数的存在形式，而无数关于这些形式的报告又让这些形式增加，因为形式与报告都有权成为自然史的一部分，并且接受这个人的检验，他在这些形式与报告中寻找他确信包含在其中的高等理性符号。

对普林尼来说，世界是永恒的天空，不是由任何人所创造的，

而它的球形、旋转苍穹覆盖了世间的一切（2.2）。可是世界与上帝很难区分，对普林尼以及他所接受的斯多噶传统来说，上帝是唯一的神，不能等同于任何单一的部分或方面，甚至也不能等同于奥林匹斯山上的众神（或许除了太阳神以外，他是天界的灵魂、心灵或精神［2.13］）。不过天空却是由和上帝一样永恒的星星所组成的（“星星编织着天空，同时它们也被编进天上的织物里”［2.30］），同时也是空气（在月亮之上与之下），它看起来似乎是空的，而且将不可或缺的精神发散下来，产生云、雹、雷、闪电与暴风雨（2. 102）。

谈到普林尼时，我们从来不知道他所提出的概念有多少可以直接归因于他。他非常谨慎，尽量不将自己的意见写下来，紧紧坚持他的资料来源的说法：这一点符合他对知识的非个人化观点，这个观点排除个人的原创性。若是要了解他对自然的真正看法，以及深奥的原则与元素的物质存在在自然中扮演了什么角色，我们便必须限定在纯粹是他自己发现的事物上，以及他的散文所传递的要旨上。例如，他对于月亮的讨论混合了两种元素：首先是对这颗“最大的星星，地球上的人最熟悉的星星、人类用来对抗黑暗的药方”表达深深的感激，也感谢它以变化的相位与蚀缺所教导我们的事物；其次则是他的措辞所具有的敏捷实际性，两者联合以一种透明的清晰度来传达月亮的功能。普林尼在第二卷的天文学段落中证明，他不只是我们通常以为的那个品味奇怪的资料编纂者。他在此处显示他拥有未来伟大科学作家的主要力量：也就是用明智清晰的态度传达最复杂论点的能力，并从中汲取和谐与美感。

这一切并没有让他陷于抽象的思考。普林尼总是坚守事实（也

就是他或他的资料来源认为是事实的事物）：他并不接受无数个世界的存在，因为单是这个世界就已经令人难以理解了，无限的世界并不能简化问题（2.4）。他不相信天体会产生声音，不管那是大到令人听不见的轰鸣，还是难以言喻的和声，因为“对我们这些处在世界当中的人来说，世界日夜默默转动着”（2.6）。

普林尼剥去了上帝身上拟人的装饰，这些是神话赋予奥林匹斯众神的装饰，普林尼的逻辑迫使他将上帝与人类的距离再度拉近，因为这种逻辑需要限制了他的力量（事实上，就一方面来说，上帝比人类还不自由，因为即使他想自杀也不能）。上帝不能让死者复活，也不能让已经活着的人从来不曾活过；对于过去、对于时间的无可逆转性，他无能为力（2.27）。就像康德的上帝一样，他不能与自主的理性产生冲突（他不能阻止十加十变成二十），不过如此划定上帝的界限会让我们远离普林尼的泛神概念，他认为上帝在大自然中是无所不在的（“这些事实毫无疑问地证明了大自然的力量、也就是我们所谓的上帝”[2.27]）。

主导第二卷前几章的抒情主义（或者说是哲学与抒情主义的混合），反映了一种宇宙和谐的视野，这样的和谐很快就粉碎了：这一卷中的一个重要部分是在讨论天界的征兆。普林尼的科学方法徘徊在从大自然中找出秩序的欲望和记录非凡与独特的事物之间，而最后总是后面这项趋势成功。大自然是永恒、神圣与和谐的，不过它保留了很大的空间给不可思议、无法解释的现象。我们应该从这一切得出何种概括的结论？大自然的秩序事实上是畸形的秩序，全由例外所组成？或是大自然的规则是如此复杂，以至于我们无法理

解？不管是哪一种情形，每个事件必定有一个解释，尽管目前对我们来说，它仍是未知："这一切都是没有获得确切解释的事物，而且隐藏在大自然的权威之中"（2.101），或是稍后，"这一定有原因"（2.115）：并非没有原因，我们总是可以找出某种解释。普林尼的理性主义支持因果逻辑，不过同时却将它减至最低：尽管你为这些事实找到解释，这些事实也不会因此便不显得不可思议。

最后的这句格言就像关于风的神秘起源的章节之结论：或许风在山坳、河谷像回音般地弹回，在达尔马提亚（Dalmatia）的岩洞，即使丢进最轻的物品，也会引起海上的风暴；在昔兰尼加（Cyrenaica），只消用手碰一块岩石，就会激起沙暴。普林尼在章节目录里给我们列举了很多这一类奇怪的、不连贯的事实：雷电对人的影响，雷电导致令人战栗的伤害（唯一不受雷电攻击的植物是月桂树，唯一不受雷电攻击的鸟类是老鹰 [2.146]），从天空落下来的奇怪物品之名单（牛奶、血液、肉、铁或铁绵、羊毛、砖块 [2.147]）。

然而普林尼摒弃许多异想天开的想法，例如彗星会预言未来的说法：举例来说，他排斥以下的想法，也就是彗星出现在星群的外阴之间——古人在天空中可真是什么都看到了！——预示道德败坏的时期即将到来（2.93）。然而，每一桩奇怪的事件对他来说都是大自然的问题，因为那代表正常状态的变异。普林尼拒斥迷信，不过他自己并不总是可以认出迷信的事物，在第七卷中尤其是如此，他在其中讨论人性：即使是关于非常容易检验的事实，他也会引述玄之又玄的信仰。关于月经的章节是很典型的（7.63—66），不过我

们也必须指出，普林尼的叙述与关于经血最古老的宗教禁忌是相似的。大量的类比与传统价值和普林尼的理性观点并不冲突，仿佛普林尼的理性观点是建立在相同的基础上。因此，他有时会倾向于建立奠基于诗意或心理类比的解释："男人的尸体会面朝上漂浮，女人的尸体则是面朝下，仿佛大自然想要尊重女人的谦卑，即便是在她们死后亦然。"(7.77)

普林尼难得会引述他自己直接目击的事实："夜里，当哨兵在壕沟前站岗时，我看到星状的灯光照射在士兵的长矛上"(2.101)；"当克劳狄当皇帝时，我们看到他从埃及订购了一头半人半马的怪物，保存在蜂蜜里"(7.35)；"我自己在非洲的时候，看到一个西斯德里坦的女人在婚礼上变成男的"(7.36)。

就某方面来说，普林尼可以说是经验主义科学的首位烈士，因为维苏威火山爆发时，他被烟呛死，不过对他这样的研究者来说，直接观察在他的作品中占了最少的位置，不比他从书中得到的资料更重要或较不重要，他所阅读的书愈是古老，对他来说便愈具有权威性。他顶多会承认他的不确定，他会说："无论如何，对于大部分的事实，我不敢作出保证，我比较喜欢依赖资料来源，若是读者有任何疑问，请您去参考这些资料来源：我从不厌倦引述希腊的资料来源，因为它们不只是最古老的，而且也是观察最精确的。"(7.8)。

在这样的开场白之后，普林尼觉得他现在已经可以开始谈及他那份著名的名单，其中都是一些陌生种族"神奇与不可思议"的特征，这份名单在中世纪及之后的时期变得非常受欢迎，而且将地理变成某种活生生的畸形动物展。(这份名单的回声甚至会在一些真实

旅行的叙述中继续，像是马可·波罗的叙述。）地球边缘的未知土地上住着接近人类的生物，这一点应该不会让我们感到惊讶：亚里麦斯皮安人（Arimaspian）只有一只长在额头中央的眼睛，他们与狮身鹰首兽争夺金矿；亚拜里门（Abarymon）的森林居民脚向后转地疾速奔跑；那萨摩那（Nasamona）阴阳同体的居民在交媾时会变换性别；西比安人（Thybian）的一只眼睛里有两个瞳仁，另一只眼睛里则有马的形状。但是这个大马戏团将它最壮观的绝技保留给印度，我们看到一个山地的猎人部落成员具有狗的头；另外一个跳跃舞者的部落居民都只有一只脚，当他们想要在阴影下乘凉时，便躺下来将他们唯一的一只脚举高，当做阳伞；还有另外一个游牧民族，他们的腿具有蛇的形状；亚斯托密人（Astomi）则没有嘴巴，他们靠着嗅觉维生。在这一切当中，也有一些叙述是真的，像是对于印度苦行者的描述（普林尼称他们为裸体苦行派哲学家），也有一些叙述继续为我们在报纸上读到的神秘报道补充资料（普林尼所提到的巨大脚印可能是喜玛拉雅山的雪人），还有一些传说会传递到未来好几个世纪，像是关于国王治疗能力的传说（皮鲁斯［Pyrrhus］国王用他的大脚趾抚顶祝福，而治愈了脾的疾病）。

这一切产生一个戏剧化的关于人性的观点，人性被视为是不可靠且不稳定的：人的外形与命运处于千钧一发的状态。好几页的篇幅被用来描写分娩的不可预测性：包括分娩的困难、危险与异常的例子。这也是个边界地带：每个存在的人也可能不存在，或是以不同的形式存在，而分娩是一切被决定下来的时刻：

孕妇的一举一动都会影响小孩的出生，就连她们走路的方式也是：如果她们吃太咸的食物的话，小孩出生时会没有指甲；如果她们不知道如何屏息的话，分娩的过程会比较困难；即使是在分娩的过程中打哈欠也会是致命的；同样的，性交的时候打喷嚏可能造成流产。最骄傲的生物的出生过程是如此不稳定，不禁让人感到怜悯与惋惜：有时，刚熄灭的油灯味道也可能造成流产。而如此虚弱的血源居然可以制造出孔武有力的暴君或谋杀犯。你依恃身体的力气、享受命运女神的眷顾，认为自己不是她暂时的被监护人，而是她的儿子，小有成就你便志得意满，认为自己是神，想想看，要毁掉你是多么轻而易举！（7.42—44）

我们不难了解，为什么普林尼在基督教盛行的中古世纪会大受欢迎，他说出了像以下这样的格言："为了对生命作出合适的估量，我们必须时时提醒人类自己的脆弱。"（7.44）

人类形成一个活生生的世界，我们必须小心标出这个世界的界线：因此普林尼记录了人类在每个领域所达到的极限，第七卷有点像是今日的《吉尼斯记录》。尤其是数量上的记录，包括举重记录、赛跑记录、听力记录、记忆力记录，甚至是被征服的土地记录。不过也有纯粹道德的记录，美德、慷慨与善行的记录。此外还有极为奇怪的记录：古罗马将领德鲁苏斯的太太安东妮雅从不吐痰；诗人庞彭尼乌斯从不抱怨（7.80）；或是付给奴隶的最高工资（语法教师达夫尼斯价值七十万塞斯特斯，7.128）。

普林尼只有在人类生活的一个层面上不想引述记录，也不试着作出测量与比较：那就是幸福。我们无法决定谁幸福，谁不幸福，因为这取决于主观且值得商榷的标准："人们无法判断谁得到了最大的幸福，因为每人以他自己的方式和秉性来定义幸福。"(7.130)。如果我们想要不心存幻想地面对真相的话，那么没有人可以说是幸福的：普林尼的人类学调查在此处列出命运显赫的例子（大部分取自罗马历史），以证明最受命运之神眷顾的人，必须忍受相当程度的不快乐与不幸。

我们无法硬将命运这项变数塞进人类的自然史中：这是普林尼书中一些段落的意思，他在这些篇幅中讨论命运的变迁、生命长度的不可预测、占星术的无意义、疾病与死亡。占星术将两种形式的知识结合起来——可计算、可预测的现象之客观本质，以及个人存在的感觉及其不确定的未来——这两种知识的分离是现代科学的前提，我们可以说这一点已经存在于这些篇章中，不过是以问题的形式出现，这个问题还没有被完全解决，而且我们必须搜集彻底的资料才能解决这个问题。普林尼在这个领域举出例证时，似乎支吾其词：所有发生的事件、所有自传、所有轶闻都可以用来证明以下这一点，也就是从生命拥有者的观点来看，生命不能以质或量来评估，也不能与其他生命作比较。它的价值就在它本身，以至于期待或恐惧来生都是妄想：普林尼认同以下的观点，也就是随着死亡而来的是不存在，这种不存在与出生前的不存在是等同且对称的。

这就是为什么普林尼将注意力集中在世上的事物、天体、地球以及动物、植物与石头上的原因。灵魂在死后并不存在，如果它与

世隔绝的话，只能在当下存活。“如果活着很甜美的话，谁会觉得结束生存很甜美呢？然而依靠自己、根据自己出生前的经验来形塑心灵的平静却是轻易、安全多了！”（7.190）。“根据自己出生前的经验来形塑心灵的平静”：换句话说，就是设想自己在欣赏自己的不在，在我们来到世上之前，以及在我们死后，我们的不在是唯一确定的真实。基于同样的理由，我们也应该高兴认出普林尼的《自然史》展示在我们眼前的那些无限多样的事物，它们与我们都不同。

可是如果说人是由他的局限所定义的话，那么我们不也可以说人是由他的卓越所定义的？普林尼觉得自己有责任在第七卷中囊括他对人类美德的称颂，以及对于人类功绩的赞扬。他求助于罗马历史，仿佛其中记载了所有的美德：他也试着投入对皇室的赞扬，以得出夸大的结论。在他的称颂中，他视奥古斯都大帝为人类完美的极致。不过我必须指出，这并不是普林尼在处理资料时的主调，反而是尝试性的、限制性的、几近尖刻的语气最适合他的性情。

我们可以在此处看出一些问题，随着人类学被设定为一门科学，这些问题也随之而来。不过人类学一定得避免“人本主义”的观点，以获得自然科学的客观性吗？第七卷中的人愈是与我们不同，愈是与我们“有异”，愈是不再是人或尚未是人，他们便愈显得重要吗？可是人是否可能逃离他的主观性，以至于让自己成为一门科学的对象？普林尼的三令五申引起我们的注意与警惕：任何的科学都不能向我们启蒙关于幸福、幸运、生命中善恶的混合、存在的价值等命题；每个个体都会死去，并且将他的秘密带到坟墓里。

普林尼可以用这种郁郁寡欢的语气结束这个段落，不过他比较

喜欢添加一串发现与发明的记录，它们既真实又具有传奇性。现代人类学家声称，从旧石器时代的工具到电子学，生物演化与科技发展之间存在着一种连续性，普林尼则是先这些人类学家一步，他默默承认，人类添加在大自然之上的事物也变成大自然整体的一部分。这几乎就等于在宣称，人类真正的本质是文化。不过普林尼不知如何来概括，他在那些被视为具有普遍性的发明与习俗中，寻找人类成就的特性。根据普林尼（或他的资料来源）的说法，人类一项心照不宣的协定取决于三项文化成就（7.210）:采用（希腊和拉丁）字母；由理发师来刮胡子；在日晷上标示时间。

这三个选项突兀地组合在一起实在是再奇怪、再值得商榷不过的了：字母、理发师、日晷。事实上，并非所有人都有类似的书写系统，也不见得都刮胡子，至于时间的话，普林尼自己用了几页的篇幅，简介各种各样分割时间的系统的历史。我并非想要强调“欧洲中心”的观点，事实上，那并非普林尼或他所处时代的典型特征，而是他努力的方向：他想要确立那些不断在不同文化中重复的元素，以此为专属人类的特征下定义，这样的意图后来成为现代人种学的方法原则。而当他建立起关于“人类心照不宣的协定”的观点后，便结束对于人性的讨论，转而探讨其他的生物。

第八卷检视地球上的生物，以大象开始，并以最长的章节加以讨论。为什么大象被赋予如此的优先权？显然是因为它是体型最大的动物（普林尼所赋予动物的重要性与它们的体型有很大的关系）；不过这也特别是因为在精神上，这是“最接近人类”的动物！第八卷一开始如此写道。事实上，大象——如同普林尼随后立刻解释

的——认得故乡的语言、服从命令、记得它学过的东西、可以体验爱的激情与追求荣耀的野心、它们会实践一些“即使在人类当中也很罕见”的美德，诸如正直、谨慎、公平，它们甚至会对日月星辰表达宗教的敬意。普林尼丝毫不浪费笔墨来形容这个动物（除了最高级的字眼maximum以外），他只引述在书上找到的古怪传说：大象的仪式和习俗被呈现的方式，仿佛它们是另一个文化的居民，不过仍然值得我们尊敬与了解。

在《自然史》中，人类迷失在多样的宇宙里，他受制于自身的不完美。不过一方面，他有一个安慰就是知道上帝本身的力量也是有限的（2.27），另一方面，他的近邻大象可以作为他的精神模范。人类夹在这两种威严却良善的权威当中，必然显得渺小，不过却没有被压服。

关于陆上动物的叙述继续——就像儿童参观动物园——从大象到狮子、豹、老虎、骆驼、长颈鹿、犀牛和鳄鱼。随着体型的缩减，我们接着来到了鬣狗、变色蜥、豪猪、有兽窝的动物，如此一直往下来到蜗牛和蜥蜴；宠物被集中在这一卷的最后。

此处的主要资料来源是亚里斯多德的《动物史》，不过普林尼从一些更轻信或更具想象力的作者身上收集到传说，而亚里斯多德要不就排斥这些传说，要不就引述它们，以便加以驳斥。不管是在叙述我们较为熟悉的动物，还是在描述怪诞的生物时，皆是如此：两者的名单混合在一起。因此普林尼在讨论大象之余，却会离题提到它们的天敌：龙；而讨论狼的时候，又会记录关于狼人的传说，尽管他批评希腊人的轻信。这一类的动物学包含了双头蛇、蛇怪、

大头兽、狗狼、鬣狗狮、阔嘴兽、食狮兽、人面狮身龙尾怪兽，它们会从这些纸页中移出，然后移居在中古世纪的动物寓言集里。

在整个第八卷中，人类的自然史继续贯穿在动物的自然史中，这不只是因为书中引述的概念很大程度上和饲养宠物与猎捕野生动物，以及人类从这两项活动所获取的用途有关，而且也是因为普林尼带领我们进行的旅行也是一趟人类想象力之旅。不管是真实或想象的动物，在奇想的领域里都占有优势地位：动物一旦被命名，便具有幻影的力量，它变成了寓言、象征与标记。

因此，我建议读者不要只是深思最具哲学性的第二卷与第七卷，也应该浏览第八卷，因为它最能代表作者对于大自然的概念，这个概念在整部作品的三十七卷中不断被清晰表达出来：大自然是外在于人性的东西，不过它跟人类心灵的最深处也是不能区分的，其中存在着人类的梦想字符及幻想密码，若是没有它们的话，我们不会有理性，也不会有思想。

1982年

（李桂蜜译）

纳扎米的七公主

一个人若是属于一夫多妻的文化，而非一夫一妻的文化，事情当然会变得不同。至少在叙事结构上（这是我觉得自己唯一有能力发表意见的领域），这一点开启了对西方来说很陌生的无数可能性。

例如，西方民间故事中一个最常见的主题是主角看到一张美女图之后，便立刻爱上画中人物，这个主题在东方也看得到，不过数量增加了。在一首十二世纪的波斯诗歌中，巴赫芮皇帝看到七位公主的七张画像，便立刻同时爱上她们七位。这七位公主分别是七大洲统治者的女儿；巴赫芮一一向她们七位求婚，并和她们成亲。接着他下令建造七栋亭阁，每一栋的颜色都不一样，而且“反映七颗行星的本质”。每一位公主都拥有对应的亭阁、颜色、行星与一星期中的一天；皇帝一星期中轮流临幸他的七位新娘，听她们讲故事。皇帝穿的衣物是当天的行星色彩，而新娘所说的故事也必须配合颜色，以及对应行星的特殊力量。

这七则故事充满了令人惊奇的事件，就像《天方夜谭》一样，

不过每一则故事都有一个道德性的结论(尽管在它象征性的掩饰之下,我们并不总是认得出来),因此新婚皇帝的每周循环便是在演练这些美德,这些人性美德等同于宇宙的特性。(唯一的男性皇帝在他的多位妻妾身上实践肉体及精神的一夫多妻制;在这个传统中,性别角色是不可逆转的,所以要在此处期待惊喜是没有意义的。)这七则故事中又各自包含了爱情故事,跟西方模式相比,这些故事以成倍的方式呈现。

举例来说,启蒙故事的典型结构要求主角必须经历多次考验,以获得他的爱人与王位。在西方,这样的结构要求婚礼必须被保留到最后,若是婚礼早一点举行的话,便成为进一步变迁、迫害或魔法的序曲,在其中,新娘(或新郎)先是失踪了,接着又被寻获。不过我们在此处看到的是,主角每克服一次难关,便赢得一位新娘,而每一位新娘又比前一位更为尊贵;这几位接连被赢得的新娘并不会彼此抵消,而是具有累积作用,就像人的一生所储藏的智慧与经验。

我正在讨论的作品是中世纪波斯文学的经典作品,如今我们可以在利佐里出版社的利佐里世界图书丛书中找到薄薄的一册,其中有值得推荐的专家所做的介绍:纳扎米,《七公主》,由包乌萨尼及卡拉索导读及翻译。对于我们这些没有受过启蒙的人来说,谈论东方文学的杰作通常是令人觉得不满意的经验,因为经过翻译及改编,我们就连原著遥远的微光也难以瞥见;将一部作品置于我们并不熟悉的背景中,这总是一件艰巨的工作。尤其是这首诗是极为复杂的文本,就风格化的组成及精神上的意涵来看都是如此。可是包

乌萨尼的翻译——似乎谨慎地忠于紧密的隐喻性文本，而且涉及双关语的时候也不退缩（波斯文被写在括号中）——包含丰富的注解及介绍（以及重要的插图），我相信这份译文不只是带给我们一种妄想，也就是我们了解书的主题，并且可以品味诗的魅力，它还带给我们其他的事物，至少就散文译文可能做到的程度而言是如此。

因此，我们有这个难得的好运，可以在我们的世界文学经典图书馆中，增加一部既具实质内容、又具高度阅读趣味的作品。我之所以说难得的好运，是因为在西方读者中，只有意大利人享有这份特权，如果书中的参考书目无误的话。1924年出版的唯一完整英文版是不精确的，德文版则是不完整，而且是自由改编，法文版就根本不存在。（有一点在参考书目中并没有指出来，不过我们必须在这里提出，那便是包乌萨尼的同一译本几年前在巴里由达芬奇出版社出版，尽管其中的注释较少。）

纳扎米（Nezami，1141—1204）是一位逊尼派的回教徒（在那个时代，什叶派在伊朗还没有占上风），生于干杰（Ganje），也卒于此，这个城市位于现在的阿塞拜疆，所以他住在一块伊朗人、库尔德人与土耳其人混居的领土上。在《七公主》中（Haft Peikar的字面意思是“七肖像”，写于1200年左右，是他所写的五部诗的其中一部），他讲述了五世纪一位统治者的故事，也就是萨桑王朝（Sassanid）的巴赫芮五世。纳扎米在回教神秘主义的氛围中召唤出波斯属于琐罗亚斯德的过去。他的诗一方面赞颂人类必须完全臣服的神明意志，一方面赞颂尘世的不同可能性，包括异教徒及诺斯替教的回响（以及基督教的回响：诗中提到伟大的奇迹施行者Isu，即

耶稣)。

在七栋亭阁中所叙述的七段故事的前后,诗行还描绘了皇帝的生活、所受的教育、对于狩猎的喜爱(他会猎捕狮子、野驴、龙)、与大汗的中国军队对抗之战争、建造宫殿、宴饮,甚至较不重要的恋情。因此这首诗是对于这位理想统治者最初也是最重要的呈现,如同包乌萨尼所说的,在这首诗中,古伊朗传统的神圣皇帝混合了回教传统完全服从神圣律法的苏丹。

一位理想的统治者——我们认为——应该拥有国泰民安的统治。一点也不!这是我们对于君主统治的基本观念上的偏见。即使皇帝十全十美,他的统治还是可能被贪婪的奸臣最残忍的不义行为所破坏。可是由于皇帝享有上天的恩宠,终有一天,他统治的王国的残酷现实会揭露在他的眼前。接着他会惩罚奸臣,并且补偿那些来向他倾诉遭到不公的人:所以我们便看到“受害者故事”,也是七则,不过不似另外七则故事那般吸引人。

巴赫芮在他的王国重新恢复公义之后,便重组军队,击败中国的大汗。如此完成他的命运之后,除了消失之外,他无事可做:事实上,他也真的消失了,为了追捕一头野驴,他骑马进入一个洞穴。用包乌萨尼的话来说,皇帝简言之就是“完人”:重要的是宇宙的和谐,而他即是其化身,在某种程度上,这样的和谐反映在他的统治和臣民上,不过更是存在于他的人本身。(无论如何,即使今天还是有一些政权宣称自身值得赞扬,尽管他们的臣民过着水深火热的生活。)

《七公主》混合了两类的东方神奇故事:菲尔多西(Firdusi)(纳

扎米所追随的第十世纪诗人）在《王者之书》中的歌功颂德史诗叙述，以及源自古印度文集的小说传统，这样的传统最后导向了《天方夜谭》。当然，后面这一类的叙述带给读者更大的乐趣（所以我建议各位先阅读那七则故事，然后再阅读主架构的故事），不过主架构也充满了怪诞、神奇与情色的细腻描述（例如，描写脚部爱抚是非常传神的："皇上的脚插入美女的绫罗绸缎之间，一直伸到她的臀部"）。就像在神话故事中一样，宇宙与宗教的情感达到新的顶峰。例如，在两个旅人的故事中，其中一人顺从上帝的意志，另外一人则希望对一切得到合理的解释，这两个人的心理特征是如此具有说服力，以至于我们不可能不更注意第一个人：他从来不会忽略一切事物的复杂性，第二个人则是充满恶意、心胸狭隘、自以为无所不知。我们从这个故事所得到的教训是，真正重要的与其说是一个人的哲学立场，不如说是如何与他所相信的真理和谐相处。

无论如何，我们无法将汇集在《七公主》中的不同传统分开来，因为纳扎米丰富的比喻性语言，将它们全都混合在他那具有想象力的熔炉里，他在每一页涂上镀金的光泽，上面点缀着比喻，这些比喻彼此镶嵌，像是一条光彩夺目的项链上的珍贵宝石。结果是这本书的风格一致性似乎遍及各处，甚至延伸至那些介绍智慧与神秘主义的段落。（有关神秘主义的部分，我想要提到穆罕默德的视像，他由有翼的天使搭载至天堂，直到一个三度空间都消失的地方，"先知看到上帝，不过看不到空间，他听到的话并非来自任何的嘴唇，而且也没有声音。"）

这块文字织毯的装饰是如此繁复，以至于我们在西方文学中

(中世纪文学中主题的相似性及文艺复兴时期莎士比亚与阿里奥斯托作品中丰富的想象之外)所找到的任何类似例子，自然会是最具巴洛克风格的作品；跟纳扎米故事中所镶嵌的繁复隐喻相比较，就连马里诺的《阿多尼斯》和巴西莱的《五日谈》也显得简洁严肃，纳扎米故事中的隐喻在每一个意象中形成叙事的线索。

隐喻的世界拥有自身的特征和常数。如果读者曾经在百科全书中见过伊朗高原的野驴，或是如果我记得没错的话，在动物园中所看到的中亚野驴只不过是中等体型的驴子，可是在纳扎米的诗句中，它却具有高贵的纹章生物之威严，而且几乎出现在每一页中。在巴赫芮王子的狩猎中，野驴是最抢手也最难猎到的，而且几乎跟狮子相提并论，都是猎人用来衡量自身力量和技巧的仇敌。涉及到隐喻时，野驴呈现的是力量的意象，甚至是雄性性能力，不过它也代表爱情的猎物(野驴被狮子所追捕)、女性美以及一般意义上的青春。由于它的肉极为美味，我们会发现“有着野驴眼睛的少女，在火上烤着野驴的大腿”。

另一个具有多重意味的隐喻是柏树：柏树通常令人联想到雄性力量，同时也是阳具象征，我们也发现它被用来当做女性美的典范(高度总是特别被珍视)，而且与女性的头发、流水，甚至是朝阳联想在一起。几乎柏树的所有隐喻功能一度也适用在点燃的蜡烛上，此外它还拥有其他好几项功能。事实上，此处明喻被疯狂使用，以至于几乎任何事物都可以意味任何其他事物。

在一些高难度的段落中，一连串的隐喻接连出现，例如在一段关于冬天的描述中，一系列寒冷影像的使用（“寒流来袭将剑化成

水，水化成剑”：注释的解释是，太阳光所形成的剑变成雨水，雨水又变成剑一般的闪电；这个解释虽然不准确，仍是个很美的意象），接下去则是对于火的颂扬，以及对于春天的相应描述，其中充满了拟人化的植物，例如“微风便被典当，以换来罗勒的芬芳”。

隐喻的另一个源泉是分别主导每一则故事的七个色彩。我们如何用一个颜色来叙述一个故事？最简单的方法就是让人物全都穿着那个色系的服装，就像黑色的故事讲述一个总是身穿黑衣的女人，她曾经是一位国王的女仆，这位国王也总是一袭黑衣，因为他曾经遇见一位身着黑衣的陌生人，这位陌生人告诉他，在中国的某个地方，所有居民都身穿黑衣……

在其他部分，关联都只是象征性的，以每个颜色的意义为根据：黄色是太阳的颜色，因此是国王的颜色；所以黄色的故事讲述的是一个国王的故事，并以诱惑来结束，这个故事被比喻为强行打开装满金子的箱子。

令人惊讶的是，白色故事是最具情欲色彩的，故事沉浸在牛奶般的光线中，我们看到女孩在当中走动，她们“有着风信子般的胸部，以及银子般的双腿”。不过这也是则关于贞洁的故事，我会试着解释这一点，尽管摘要会让所有的趣味都丧失。一位年轻人有许多对于完美的要求，其中一项便是要求贞洁，他看到一群漂亮的年轻女孩闯进他的花园，并在当中跳舞。其中两个人将他当成贼，并且加以鞭打（此处不排除某种受虐成分），后来她们发现他是花园的主人，便亲吻他的手脚，并且邀请他选出最喜欢的女孩。他窥视女孩沐浴，作出决定（这一切都是在两位女侍卫或“女警察”的帮助

下进行的，在故事中，她们引导男子的每一项行动），最后他单独与他最心仪的女孩见面。可是在这一次以及接下去的会面中，总是有某件事在关键时刻发生，使得他们无法发生关系：房间的地板下陷，或是一只想要抓小鸟的猫落在这一对正在拥吻的恋人身上，或是一只老鼠啃咬棚架上的南瓜茎，南瓜砰的一声掉下来，妨碍了年轻人，如此一直来到具有说教意味的结尾：年轻人明白了，他必须先与女孩成亲，因为安拉不希望他犯罪。

不停中断性交的主题在西方的民间故事中也很常见，不过在西方总是被古怪地处理：在巴西莱的一个故事中，意外的中断极为类似纳扎米故事中的情节，不过从中浮现关于人性恶劣、淫秽与性恐惧的可怕图像。然而纳扎米却描绘出一个幻象的世界，其中充满情欲张力与惶恐，这个世界被升华而且充满丰富的心理对比，在一夫多妻制所梦想的天堂中充满了天界美女，这样的梦想与一对情侣私密的现实交替，而狂放不羁的比喻性语言，对于涉世未深的年轻人所面临的剧变来说是合适的风格。

1982 年

（李桂蜜译）

《白骑士》

西班牙第一部骑士故事《白骑士》的主人公蒂朗首次亮相时，正在马背上睡觉。那匹马在溪边停下来喝水，蒂朗醒来，看见溪边坐着一位白须隐士，正在读一本书。蒂朗告诉隐士，他打算进入骑士阶层，曾做过骑士的隐士便指点这位年轻人，骑士阶层有哪些规则：

> "小伙子，" 隐士说，
> "骑士阶层的全部规则
> 都写在这本书里。我还常常
> 重温它，藉此回忆我在尘世
> 受我主恩典的日子，因为
> 我曾膜拜并全力以赴
> 维护骑士阶层。"

从一开始，这部西班牙最早的骑士故事似乎就想警告我们，每一个这样的故事，都预先假定有一本事先存在的骑士书，而主人公必须读它，才能成为骑士："骑士阶层的全部规则都写在这本书里。"我们可从这句话，得出许多结论，包括在那些骑士书之前，骑士精神是不存在的，甚至可以说骑士精神只存在于书中。

难怪骑士品德的最后掌门人堂吉诃德，是一个完全通过书本来建构自己的存在和自己的世界的人物。当神父、理发师、外甥女和管家把他的藏书付诸一炬时，骑士精神便寿终正寝：堂吉诃德将成为一个物种的最后榜样，再无继承人。

那神父总算从那场焚烧无聊之物的乡村篝火中，救出一些重要的原始文本，包括《阿马迪斯·德·高拉》和《白骑士》，此外尚有博亚尔多和阿里奥斯托的诗体骑士故事（是意大利原文版本而不是译本，因为译本丧失"自然价值"）。就这些书而言，它们不同于另外那些因为符合道德规范而幸存下来的书（例如《英格兰的帕尔梅林》），它们得救主要是因为它们的美学价值：但哪些美学价值呢？塞万提斯重视的品质（但我们究竟对塞万提斯的意见知道多少，我们怎知道他哪些看法是碰巧与神父和理发师相同的、哪些又是碰巧与堂吉诃德相同的？）应是具有文学独创性（《阿马迪斯》被定义为"有艺术独创性"）和揭示人性真相（《白骑士》受称赞是因为"骑士们吃饭、睡觉和死在床上，在死前留下遗嘱，此外尚有同类书籍中所没有的其他事情"）。因此，骑士作品愈是违反该体裁的规则，就愈是受到塞万提斯（或至少与塞万提斯巧合的部分）的尊敬：重要的再不是骑士精神的神话，而

是书本作为文本的价值。这个标准，与堂吉诃德的标准（以及与塞万提斯认同其主人公的那一部分）截然相反——堂吉诃德拒绝区分文学与生活的差别，想在书本以外寻找骑士精神的神话。

一旦分析性的精神介入，并在不可思议的事情的王国、道德价值的王国与现实和貌似真实的王国之间划出清晰的界线，那么骑士故事的世界的命运将会怎样？骑士精神的神话顷刻间在拉·曼却村炎烈的道路上融化，这种突然而壮观的大灾难尽管是一次具有普遍性意义的事件，但在其他文学传统中却是找不到对手的。在意大利，或更准确地说，在意大利北部的宫廷里，作为该传统的一种文学升华，一个世纪前曾发生过同样的情况，尽管其形式不那么激烈。浦尔契、博亚尔多和阿里奥斯托曾在文艺复兴的节日气氛中庆祝骑士精神的衰微，他们的庆祝带有或明或暗的戏仿音调，但也带有某种怀旧，缅怀民间说唱家那些简朴的大众故事：如今骑士精神的想象力的空骸，只是作为传统母题的一个保留剧目，但至少诗歌的天堂打开了，迎接这精神。

也许值得回顾一下的是，在塞万提斯之前很多年，早在1526年我们就已经为骑士故事找到一堆干柴，或者更准确地说，找到了一种选择，即哪些书活该付诸一炬，哪些应该保存。我指的是一个非常小的文本，几乎不为人知：泰奥菲洛·福伦戈用意大利诗体撰写的一部短史诗《奥兰迪诺》（福伦戈另一个较为人知的名字，是《巴尔杜斯》作者梅林·科凯；《巴尔杜斯》是一部混合拉丁词与曼图亚方言写成的诗）。在《奥兰迪诺》第一个诗章里，福伦戈讲述他被一个骑公羊飞翔的巫师抓去阿尔卑斯山一个

山洞，那里保存着有关图尔平主教的真实记录：图尔平是全部卡洛林王朝史诗的传奇性源头。当福伦戈把这些史诗与这个源头作比较时，他发现博亚尔多、阿里奥斯托、浦尔契和切科·达·费拉拉的诗全都是真实的，尽管这些诗含有随意的添加：

> 但《特雷比桑达》、《安克罗亚》、《斯帕尼亚》和《博沃》
> 以及所有其他著作，都应该烧毁：
> 它们全都是杜撰出来的，我要控告
> 它们，这些真实性的敌人：只有
> 博亚尔多、阿里奥斯托、浦尔契和切科
> 是真实的，我和他们志同道合。

塞万提斯也提到“诚实的历史学家图尔平”，图尔平在文艺复兴时期意大利骑士诗歌中，是一个常被提到的有趣参照点。就连阿里奥斯托觉得自己太夸张时，也会求助于图尔平的权威，把他当做挡箭牌：

> 但是善良的图尔平，他知道自己讲真话，
> 虽然当时人们信不信是他们自己的事，
> 但他讲述鲁杰罗难以置信的传奇，
> 如果你听了，一定会说他胡编乱造。
> （《疯狂的奥兰多》第二十六诗章第二十三节）

塞万提斯在他的杰作中，把传说中的图尔平的角色，派给了神秘的熙德·阿梅德·贝南黑利，他宣称贝南黑利的阿拉伯文抄本[①]仍只是在翻译中。但此刻塞万提斯是在一个已彻底不同的世界里活动:对他来说真理必须能够与日常经验、与普通常识、与反宗教改革的宗教戒律相比较。对十五、十六世纪的意大利诗人（直到塔索，但不包括塔索；在塔索身上，这个问题变得非常复杂）来说，真理仍然是忠于神话，对堂吉诃德来说也是如此。

这点，我们甚至可以在较后期的作品例如福伦戈的作品中看到。福伦戈的作品介于通俗诗歌与博学诗歌之间：源远流长的神话的精神，体现于一本书，也即图尔平的书，这本书是万书之源，是一本假设的书，只有通过魔法才能读到（福伦戈说，博亚尔多也是巫师的朋友），一本魔法书，也是一本讲述魔法故事的书。

骑士文学传统首先在其原产国法国和英国消亡：在英国，它的形式于1470年在托马斯·马洛礼的传奇故事中确定下来，尽管在伊丽莎白时代，它又曾在斯潘塞的仙境故事中复苏；而在法国，它在十二世纪的克雷蒂安·德·特罗亚的杰作中获得诗歌中最早的神圣化之后，便慢慢衰微。十六世纪骑士精神的复苏，主要发生在意大利和西班牙。当贝尔纳贝·迪亚斯·德尔·卡斯蒂略试图传达西班牙征服者在看到诸如蒙特苏马的墨西哥这样完全

① 书中叙述者偶然得到一份阿拉伯文抄本，是阿拉伯历史学家熙德·哈梅德·贝南黑利所著的《堂吉诃德·拉·曼却的故事》，大喜，遂请人翻译。他认为贝南黑利是一位非常诚实的历史学家。是以，卡尔维诺说贝南黑利扮演了图尔平的角色。——译注

不同的世界时的那份惊诧，他是这样写的："我们可以说，那情景就像阿马迪斯故事中所述的令人着魔的事物。"这里，我们能够感觉到，他只能把这种新奇的现实拿来与古代著作的传统相比。但如果我们检查日期，就会发现迪亚斯·德尔·卡斯蒂略讲述的是发生在1519年的事件，而这时《阿马迪斯》几乎还是一本新书，并不是什么古书……如此一来，我们也就不难明白，在集体想象中，发现新大陆和征服英国是与当时图书市场大量供应的巨人和魔法故事并进的，就像几百年前法国传奇故事首次在欧洲流通是与动员十字军东征的宣传相伴随的。

即将结束的我们这个千年，是长篇小说（传奇故事的继承者）的千年。在十一、十二和十三世纪，骑士小说是首批其流通不仅对有学识者而且对普通人产生深刻影响的世俗书籍。但丁本人也提供了这方面的证据，他笔下的弗兰切斯卡·达·里米尼是世界文学中第一个因读了传奇故事而改变其生活的人物，远在堂吉诃德之前，远在爱玛·包法利之前。在法国传奇故事《朗斯洛》中，骑士加拉哈说服吉妮维尔去吻朗斯洛；在《神曲》中，《朗斯洛》这本书则扮演了加拉哈在《朗斯洛》中扮演的角色，它说服弗兰切斯卡让自己被保罗吻。但丁看出书中人物影响其他人物与书本影响读者之间这种相似性（"那本书和它的作者，就是我们的加拉哈"[①]），他这段描写有史以来第一次表现了文学那令人神魂颠倒的超级操控力。在但丁那些密度和严肃性都无与伦比的

① 意思是那本书和作者是我们的恋情的催发剂。此处引文，均出自弗兰切斯卡之口。见但丁《神曲·地狱篇》第五诗章第115—138行。——译注

诗行中，我们看到保罗和弗兰切斯卡（他们“毫无防备”）让自己被阅读激动得不能自拔，时不时互相凝视、脸色变白，而当他们读到朗斯洛吻了吉妮维尔的双唇（“她那渴望的微笑”）时，书中描写的渴望也把现实生活中的渴望烧得火热，于是乎现实人物代入书中人物（“他［保罗］浑身颤抖，吻了我的双唇”）。

1985年

（黄灿然译）

《疯狂的奥兰多》的结构①

《疯狂的奥兰多》是一部拒绝开始和拒绝结束的史诗，拒绝开始是因为它以续写另一部史诗的面目出现，那另一部史诗是马特奥·马里亚·博亚尔多逝世时还未完成的《热恋的奥兰多》，拒绝结束是因为阿里奥斯托从未停止过写这部史诗。1516年，《疯狂的奥兰多》以四十个诗章出了第一版之后，阿里奥斯托不断地寻求扩充它，先是试图写续篇（但未完成，逝世后才出版，称为《五个诗章》）；继而在中心诗章里加插新篇章，所以到1532年出第三版也即定本时，已增至四十六个诗章。在第一版与第三版之间，尚有1521年的第二版。第二版也带有这部诗的未完成性质的特征，因为它无非是第一版的润色，仅包含改善语言和格律——阿里奥斯托一直都非常注重语言和格律，这种注重，真可以说是持续终生的，因为他下了

① 中译个别地方参考帕特里克·克雷的英译；引诗参考《疯狂的奥兰多》两个英译本，译者分别是圭多·瓦尔德曼（牛津版）和威廉·斯图尔特·罗斯（谷登堡计划电子版）。——译注

十二年苦功，才在1516年出第一版，又花了十六年时间，才在1532年出第三版：一年后他便与世长辞了。从内部扩充、一些插曲扩散自另一些插曲、创造新的对称和对照，这一切在我看来很能说明阿里奥斯托的创作方法：对他来说，这是继续写这部多中心、共时结构的史诗的唯一真正办法，因为这部史诗的插曲呈螺旋式向各个方向伸展，持续地互相穿插和彼此交叉。

为了跟随如此多主要和次要角色的变化，这部诗需要一种电影式的剪辑技术，使作者能够放弃某个角色或动作场面，以便转向另一个角色或动作场面。这种转换，有时是在不丧失叙述势头的情况下发生的，例如当两个角色相遇而原本一直在紧跟第一个角色的故事情节，便会撇下他，跟上另一个。在其他场合，会来一个明白的了断，动作便在某一诗章的中间戛然而止。通常，是八行诗最后两行宣布情节的中止或推迟，且往往是押韵的对句，例如：

> 里纳尔多正穷追不舍，怒火在胸中猛烧；
> 但让我们赶上安杰丽卡，她正全速逃跑。

或者：

> 让我们撇下他，因为他正顺利发展，
> 倒是游侠里纳尔多需要我们回去看看。

又或者：

但现在我们该回去看看鲁杰罗，
他正骑着飞马在天上奔波。

虽然这种动作转换发生在诗章中途，但每一诗章的结尾都保证故事会在下一诗章接上。这里，解释职能往往派给那为最后一首八行诗作结的最后两行押韵对句：

他如何来到巴黎、他提供给查理曼
多少帮助，那就要看下一个诗章。

为了结束一个诗章，阿里奥斯托往往又会假装他是一位在宫廷观众面前唱诗的行吟诗人：

让我打住吧，陛下，把诗章搁一搁，
因为我嗓子已哑，我想歇一歇。

要么是这样，要么是——虽然这较少见——他假装自己正在实际的写作中：

我已把整页纸填得满满，必须
把这诗章结束，也稍作休息。

另一方面，接下去的诗章的起始，又几乎总是牵涉更宽广的视域，

离开原来的叙述动力；其形式要么是格言式的引子，要么是爱情结语，要么再来一个精致的隐喻，然后才接下待续的故事。事实上，正是在各诗章开头，我们读到了那些涉及当代意大利的离题话，尤其是全书最后部分特别多。作者生活和写作的时代似乎通过这些连接的段落，闯进了叙述中的虚构时代。[①]

这样看来，想简单地定义《疯狂的奥兰多》的结构是不可能的，因为这部诗并没有死板的样式。不妨以力场为例，它不断从自身内部制造其他力场。不管我们怎样定义它，那运动总是离心的；从一开始我们就立即处于行动的中央，但这部诗不仅整体如此，而且每一诗章和每一插曲也都如此。

《疯狂的奥兰多》那些引子的问题，在于如果你一开始就说“这首诗事实上是另一首诗的继续，而那另一首诗又是一系列无数的其他诗的继续……”那么读者立即就会兴味索然：如果在这首诗之前，读者还得去弄清楚前面所有的诗，以及前面之前那些诗，那何时才能开始读阿里奥斯托的诗呢？但实际上，每个引子都是多余话：《疯狂的奥兰多》是一本体裁独特的书，可以——也许应该说必须——独立来读而不必参考它之前或它之后任何其他文本。它是一个自足的宇宙，读者可以在这宽广的宇宙中漫游、进出、迷失。

阿里奥斯托想让我们相信建造这个宇宙无非是要继续另一个人的工作，当做是附录或他自己所谓的“添加”，这一事实表明阿里奥斯托是极其谨慎的，这是英国人所称的“轻描淡写”的一个例子。

---

① 以上整段原英译没有，似为漏译，现根据帕特里克·克雷的英译补上。——译注

这是一种特别的自嘲方式，淡化实际上非常重要的事情。但是，这一事实也可视为一种时空观，它拒绝托勒密那种封闭的宇宙范式，而是把自己开放给过去和未来的无限性，以及开放给众多世界的无穷多样性。

从一开始，《疯狂的奥兰多》就把自己当成一部运动之诗，或毋宁说，它呈现一种渗透整部诗的特殊运动：一种迂回曲折的运动。我们只要摊开一张欧洲和非洲地图，跟随这些诗行的交点和分叉，就可以追踪整部诗的总貌。但是，单单第一诗章就足以说明其特色：三位骑士在林中追赶安杰丽卡，它像一支复杂的舞，涉及迷途、偶然相逢、走错路和计划变卦。

马匹的奔腾和人心的跳动所追踪的迂回曲折，把我们引入这部诗的精神。动作的迅速带来的快乐，立即与可利用的时间和空间的宽广感混合在一起。这种漫无目的游荡不仅是骑士固有的特点，而且也是阿里奥斯托本人固有的特点：几乎让人觉得诗人开始叙述时仍不知道叙述开始时情节的方向，虽然这情节后来如此准确地引领他，仿佛是预先计划好似的。然而他心中有一样东西是非常清楚的：他把叙述活力与不拘一格混合起来，我们也许可用一个充满意义的形容词来定义它，把它称做阿里奥斯托这部诗中的“漫游”运动。

阿里奥斯托诗中的“空间”的这些特点，是可以在整首诗或个别诗章中觉察到的，甚至可以在更细微的范围也即每节诗甚至每行诗中觉察到。八行诗是这样一种单元，我们最容易通过它来辨识阿里奥斯托的诗歌特色：阿里奥斯托对八行诗驾轻就熟，在八行诗中如鱼得水，而他的诗歌奇迹，尤其得益于他这种信手拈来的从容。

这主要有两个理由。首先，是八行诗本身固有的，因为八行诗能够处理哪怕是长篇大论，又方便交替使用崇高、抒情的音调和较平淡、幽默的音调。其次，是阿里奥斯托的写诗方法固有的，这种方法不受任何限制束约：与但丁不同，他没有对题材加以严格的分门别类，或遵循任何要求他写一定数目的诗章或每一诗章有一定数目诗节的对称规则。在《疯狂的奥兰多》中，最短的诗章包含七十二个诗节，最长的诗章包括一百九十九个诗节。诗人可随意处理，用几个诗节来说一件其他人可能只用一行来说的事，或把原可作为长篇大论的对象压缩成一行。

阿里奥斯托的八行诗的秘密，在于他采纳口语的多样化节奏、大量使用十九世纪批评家德·桑蒂斯所称的"非必要的语言装饰品"和机敏地加插风趣的离题话。但是，口语只是他驾驭的众多语域之一，这些不同语域从抒情性扩展到悲剧性和格言，且可以并存于同一节诗中。阿里奥斯托可以达到令人难忘的言简意赅，他很多诗句已变成谚语："人类的判断老这么一错再错！"或"啊，古代骑士们那美妙的善意！"但他并非仅仅求助于这些离题话来改变速度。必须指出，八行诗的每一结构都是建基于节奏的不连贯：前六行仅由两种不同韵式联系起来，然后以一个押韵的对句作结，这个对句产生一种我们今天所称的反高潮，这种唐突转变不仅表现在节奏中，而且表现在心理和心智氛围中，从精妙到通俗，从感人到滑稽。

阿里奥斯托以娴熟技艺来处理八行诗的这些外形，是不言而喻的；但娴熟不等于容易，在推动诗节、于不同位置使用停顿和句号、采取不同的句法结构来适应格律、交替使用长短句、把诗节一

分为二或在个别情况下给前一诗节添加另一诗节、不断改变叙述时态（从遥远的过去时跳至过去未完成时、现在时，再跳至将来时）——简言之，在建构一整个系列的叙述层面和叙述角度时，如果诗人缺乏灵活性，这处理可能就会变得单调。

我们已在阿里奥斯托作诗技法中注意到运动的自由和自如，但这一特点在叙述结构和情节铺排方面更见功力。一如我们都记得的，诗中有两个主题：第一个主题讲述奥兰多如何从只不过是安杰丽卡的倒霉的情人，变成愤怒的疯子；基督教军队如何在他们的英雄不现身的情况下差点把法国输给撒拉森人[1]；阿斯托尔福如何从月亮上取来藏着奥兰多的理智的瓶子，如何强行把这理智吹入其真正主人的身体，使他清醒过来并恢复在军队中的位置。与这个主题平行的，是另一个情节，也即撒拉森阵营的勇将鲁杰罗对基督教女战士布拉达曼特的命定但一再推迟的热恋，以及他们之间和他们命定的婚姻遭遇的种种障碍，最后鲁杰罗投诚、受洗，终于赢得女战士的芳心。鲁杰罗与布拉达曼特的故事，其重要性绝不在奥兰多与安杰丽卡的故事之下，因为阿里奥斯托（就像他之前的博亚尔多）宣称埃斯特家族是他们的后裔，从而不仅向他的资助人证明他这部诗的合理性，而且最重要的是把神话般的骑士时代与费拉拉和意大利的当代历史联系起来。这两条主线及其无数分支就这样互相纠缠地推进，但它们也反过来围绕着这部作品更严格的史诗主干发展，也即查理曼大帝与非洲国王阿格拉曼特之间的战争进程。这场史诗式的

[1] 指阿拉伯人。——译注

战争，尤其集中于一系列诗章，这一系列诗章描写摩尔人对巴黎的围攻、基督教徒的反攻和阿格拉曼特阵营的内斗。围攻巴黎可以说是这部诗的重心，如同巴黎这座城市把自己视为地理上的“肚脐”：

巴黎耸立在大平原上，
在肚脐或者说法国的心脏；
那条河从围墙之间经过，
从另一边流出；但在流出前
形成一个岛，组成这城市
安全的部分，最好的部分。
另两部分（这大城市一分为三）
被外面的城壕和里面的河圈住。

这城市方圆许多里，
可从四面八方攻击它；
但阿格拉曼特想集中攻击一面，
且不想让他的军队有任何危险，
所以他撤退至河西那边
好从那里进攻，因为他背后
绵延至西班牙，除了他自己这边，
就既没有城市也没有国家。

依照我刚才的讨论，你也许会觉得所有主要角色的旅程最后都

在巴黎会合。但是事实并非如此：大多数最著名的勇士都没有出现在这个集体性的史诗场面。只有大块头的罗多蒙特耸立在这场混战中。其他人都去了哪里？

必须指出，这部诗的空间还包含另一个重心，尽管是负面的重心。它是一个陷阱，近似一个旋涡，把主要人物逐个吞没：巫师阿特兰特的魔术城堡。阿特兰特擅长制造建筑幻觉，且乐此不疲：早在第四诗章，就有一座完全用钢建造的城堡耸立在比利牛斯山顶，却又消散得无影无踪；在第十二诗章和二十二诗章，我们看见它耸立在离英吉利海峡沿岸不远的地方，这座城堡是一个空旋涡，它折射出这部诗中的所有场面。

奥兰多在追赶安杰丽卡时，无意中变成这魔法的受害者（这一遭遇几乎以同样的方式发生在每位英勇的骑士身上）：他看见他的心上人被掳走，于是追赶掳走她的人，进入一个神秘宫殿，在一个个大堂和阒无一人的走廊里漫无目的地逛荡。换句话说，那宫殿里没有追赶者要寻找的人，而只有那些追赶者。

在凉廊和通道中漫游、在挂毯下和罩篷下翻找的人，都是那些著名的基督徒骑士和摩尔人骑士：他们全都会看见心爱的女人、追不上的敌人、被盗的马匹或丢失的物件的幻影，不知不觉被诱入城堡。而现在他们再也无法离开这些城墙：如果有人试图离开，他就会听见有人在背后唤他，于是转身，看见他遍寻不获的幽灵在那里，他要去救的痛苦的姑娘出现在某个窗口，恳求他帮助。阿特兰特创造了这个幻觉王国；如果说生命永远是多样、难以预料和不断改变的，那么幻觉就是单调的，反复纠缠同一个着迷的东西。欲望朝着

虚空奔跑，阿特兰特的魔法只集中于在迷宫的封闭空间里迷惑所有难以满足的欲望，但不会影响骑士们在这部诗和这世界的开放空间里的行为规则。

阿斯托尔福最后也是在城堡里追逐——或以为他正在追逐——一个偷走他那匹叫做“拉比卡诺”的马的青年农民。但是，没有任何魔法可以迷惑阿斯托尔福。他拥有一本魔法书，书中解释了所有类似这城堡的魔法。他直接走向门槛上那块大理石：他只要把大理石举起来，整个城堡就会在顷刻间消散。可就在这一瞬间，一群骑士加入：他们几乎都是他的朋友，但他们不是欢迎他，而是站在他面前，仿佛要用他们的剑刺穿他。这到底是怎么回事？巫师在危急关头捍卫自己，他求助于最后的魔法：他使阿斯托尔福看上去像误入城堡者一直在追寻的那个人。但是，阿斯托尔福吹起号角，立即就化解了巫师和他的魔法，连同魔法的受害者。那城堡是一个由梦、欲望和嫉妒织成的蜘蛛网，它一下子就消散了：就是说，它不再是我们身外某个有入口、楼梯和围墙的空间，而是重新退回我们脑中，退回我们思想的迷宫。接着，阿特兰特释放他俘虏的那些人物，让他们自由地在这部诗中的道路上漫游。是阿特兰特还是阿里奥斯托释放他们？事实上，那城堡是叙述者精心的结构设计。叙述者由于实际上不可能同时发展众多平行情节，于是感到有必要在某些诗章的推进期间停止某些人物的活动，也就是为了继续玩游戏而暂时搁下一些牌，然后在适当时候再出牌。那位魔法师推迟命运的应验；那位诗人战术家则交替增添或减少他部署在角力场上的人物的线索，一会儿让那些人物聚集起来，一会儿把他们遣散。他们——魔法师

与诗人战术家——相辅相成，最后合而为一。

我在这里多次提到“游戏”这个词，但我们一定不要忘记，无论是儿童游戏或成年游戏，都总有严肃的基础。首先，游戏是用来训练生活所需的能力和态度的技术。阿里奥斯托的游戏是某一社会的游戏，这社会既感到自己是某一世界视野的创造者和贮存所，又感到自己一边听着远处隆隆的地震声，一边在自己脚下挖掘一个深渊。[①]

第四十六诗章也即最后一诗章开头列出一群人物，他们构成公众，阿里奥斯托设想他这部诗是为他们而写的。这是《疯狂的奥兰多》的真正题献，远胜于他对他的赞助人伊普利托·埃斯特枢机主教的义务性的鞠躬——他已在第一诗章开首鸣谢过这位“大力士的高贵后裔”了。至此，这部诗的船已驶进港湾，而在码头上等待他的，是意大利诸城最美丽高贵的女人，还有骑士、诗人和知识分子。阿里奥斯托在这里做的，等于是逐一向我们列出他的朋友和同代人的名单，并对他们略作介绍:这既是定义他心目中的文学大众，也是在描绘一个理想的社会。这部诗通过某种结构上的逆转，走出它自身，通过它的读者们的眼睛来检视它自身，通过它所列出的名单的那些人来定义它自身。反过来，这部诗也成为现在和未来的读者所属的社会的定义或象征，这个社会代表着将参与这个游戏并在游戏中认出自身的全体人士。

1974年

（黄灿然译）

---

① 以上整段原英译没有，可能是漏译，现根据克雷的英译补上。——译注

阿里奥斯托八行诗举隅[①]

今年是阿里奥斯托诞辰五百周年，我被问到《疯狂的奥兰多》对我的意义。但是谈论我所偏爱的这部诗在我的写作中怎样留下痕迹、在哪里留下痕迹和留下多少痕迹，将迫使我重返已完成的作品，而阿里奥斯托的精神对我来说却永远是勇往直前，绝不回头。不管怎样，我觉得我的偏爱的证据是如此明显，毋须提示读者，他们也能自己发现。因此，我愿意利用这个机会重温这部诗，并尝试根据记忆和随意浏览，挑选一辑我个人喜欢的八行诗。

对我而言，阿里奥斯托的精神的要素，是每次介绍新历险的诗行。在某些场合，这种情景反映于主人公在河岸上时，刚好有一艘船靠近河岸（9.9）[②]:

---

① 本文所引的诗、中译参考两个英译本，详见前文译注。——译注

② 表示第九诗章第九节。下同。——译注

那骑士朝整个河岸
放眼望去，盘算
（既然他不是鸟也不是鱼）
如何渡到对岸去：这时
他看见一艘船驶来，一个女人
坐在船头，向他示意
她要来他这里，但是
她却没有让船靠近。

有一个情景，我很想研究，而如果我没去做，我也希望有人来做：一条海岸或河岸，一个人在岸上，一艘船在离岸边不远处，带来消息或带来相遇，引发另一次历险。（有时候正好相反：主人公在船上，与其相遇的人则是在岸上。）如果对包含类似情景的段落做一番考察，其高潮将是一首堪称纯粹由词语的抽象概念构成的八行诗，它几近打油诗（30.10）：

离开这地方，他来到一片土地，
叫做阿尔杰西拉斯，它位于
直布罗陀海峡，也叫直巴陀雷，
因为这地方有两种称呼；
那里他看见一艘挤满人的船，
他们正专心于放松，
享受清晨的微风，

穿越最平静的大海。

这使我想起另一个我想研究但已被研究过的话题:《疯狂的奥兰多》中的地名, 这些地名总有点荒谬感。尤其是英语地名提供了阿里奥斯托最喜欢玩的语汇材料, 凭此他可被称为意大利文学中最早的亲英派。特别是, 你可以看到有异国情调的发音的名字, 如何启动一个有异国情调的意象的机制。例如, 在第十诗章关于那些奇怪的徽章图案的描写中, 我们看到近似雷蒙·鲁塞尔的风格的幻景(10.81):

双翼垂在巢上的猎鹰徽章
属于英勇的德文伯爵雷蒙。
金褐色饰章, 属于温彻斯特伯爵。
狗属于德比伯爵, 熊属于牛津伯爵。
你看到那水晶十字架
属于富裕的巴思主教。
你看那张破椅, 背对灰色田野,
属于萨默塞特的哈里曼公爵。

谈到异乎寻常的音韵, 不可漏掉第三十二诗章第六十三节。在这节诗中, 布拉达曼特从非洲地名的世界进入了笼罩着冰岛女王的城堡的冬天风暴。在像《疯狂的奥兰多》这种发生于稳定气候里的诗中, 这个插曲——它一开始就出现一首八行诗篇幅里最戏剧性的温度骤降——多雨的气氛而格外瞩目:

最后她抬起头来，看见此刻
太阳已转身背向博胡斯国王的山城，
接着像一只水禽，一头栽入
摩洛哥外丰满的大海的怀抱；
但如果她以为她能找到栖身处，
安睡在户外的灌木丛里，那她就蠢了：
因为冷风吹得正猛，空气低沉，
入夜时分随时会有寒雨冷雪。

最复杂的隐喻，要算那首受彼特拉克情诗影响的八行诗，但是阿里奥斯托注入了他所需的戏剧性运动，在我看来这使得它保持了一项纪录：描写一个人物的感情时把空间移位极大化：

但是，唉，我能怪谁呢，
除了自己这非理性的欲望？
它把我提得这么高，向空中飞升，
直到火的领域，把翅膀都烧了；
然后承托不住我，把我从高空扔下。
但是我的苦痛还没完，因为
它又长了新翅膀，又被烧，
所以我的升跌还没了。

我还未列举情色八行诗，但最杰出的那些例子已家喻户晓：而如果我要挑选一些较意料不到的，我就得拿那些较沉闷的来谈。实际上，在最充满性意味的时刻，阿里奥斯托这位波河河谷的真正居民就失去他的触觉，张力便也消失。哪怕是在最具微妙的情色效果的段落中，也即菲奥尔迪斯皮纳和里西亚德托那一章（第二十五诗章），出色的技巧也是表现在故事中和整体震撼力中，而不是在任何孤立的诗节里。我能做的，是援引蔓延的四肢互相纠缠的那段描写，有点像日本彩色木刻水印画里的情景：

> 蜷曲的老鼠簕盘绕椽柱，
> 纠结也不会多于我们把脖子
> 和腰肢和双臂和双腿和胸脯
> 紧紧地交缠在一起。

阿里奥斯托真正情色的时刻，与其说是实现，不如说是期待、最初的不安和挑逗。这种时刻，才是他达到顶峰的时刻。阿尔奇娜解衣一幕，尽管非常著名，却使读者每次都要凝神屏息（7.28）：

> 但她身上没穿衬裙，
> 只有一袭轻绸纱，
> 披在透明的白内衣上，
> 那内衣质地精纯。

鲁杰罗一抱她，纱就掉落，
她只剩下一览无遗的薄内衣，
它不掩前不蔽后，就像玻璃
遮不住玫瑰或百合。

阿里奥斯托所偏爱的女性裸体，与文艺复兴时期宠爱的丰腴很不一样：那种含有冷峻的白色的暗示，反而更像当今对未成熟的身材的审美趣味。我觉得，这首八行诗接近那裸体时，其运动就像拿着一个透镜细看一幅微型画，然后离开，使得一切都有点儿模糊。若继续拿最明显的例子来讨论，尤其是描写奥林匹娅时把风景与裸体混合起来的手法，我们会发现风景更胜裸体（11.68）：

她的肌肤比雪还洁白，
比触摸象牙还光滑：
她一对圆圆的小乳房，
活脱脱像白干酪。

乳房之间一条沟，就像
早春两座小山丘之间的
荫谷，它在冬天时节
落满松软的白雪。

这些描写都转向模糊，但这不应使我们无视一个事实，也即精确是

阿里奥斯特在叙事诗中经营的主要价值之一。若想证明一首八行诗中细节可以多么丰富、技术可以多么精确，我们只要选些决斗的场面来看看就够了。让我仅限于列举最后一个诗章的这一节（4.65）：

罗多蒙特驱马直取鲁杰罗，
鲁杰罗站立着，这时机灵地
斜身一避，趁势用左手
揪住马缰，把马转过来。
同时，他右手出剑，
攻对方的腰、腹、胸；
罗多蒙特腰和大腿
受重击，痛入骨髓。

但还有另一种不可忽视的精确：说理。这是在密封的格律形式内展开的辩论。这说理极其详尽，不放过任何细微之处。其极度的机敏，在我看来简直像法医的论证。这可见于里纳尔多在不知道吉内芙拉有罪或清白的情况下，像一位老练的律师那样替被控通奸罪的吉内芙拉辩护：

我没根据，不能说她犯事，
否则会说假话。但我敢说
绝不可以对她作任何惩处，
最早制订这些邪恶法律的人

我敢说他们要么不公正
要么是神经病，我相信
必须废除不公平的条例，
订立更睿智的新法律。

我要列举的最后例子，是暴力八行诗，这种暴力诗包含最大程度的屠杀。这方面的例子不胜枚举：有时候同样的公式、甚至同样的诗句出现重复或仅仅是重新安排。粗略浏览，我认为一首八行诗中最暴力的描写，要算是《五个诗章》这一节：

他把他们两个拦腰斩断：
双腿留在马鞍，上半身
掉在地面；另一个他一剑
砍去，从头顶劈开到椎骨，
分成两边；他又攻另三人背后，
左肩或右肩，都是矛尖痛苦、
强劲地穿透至乳头下那一边，
另十人也被透穿至另一边。

我们立即注意到这场杀人狂怒造成作者预见不到的损失：最后两行尾字都是lato（边），同韵同字同义，显然是诗人没有时间修改造成的疏忽。实际上，如果我们细读，会发现从这节诗所列举的杀伤手法看，最后一行整行都是重复，因为被矛刺穿早已讲过。除非它是

要加以细腻的区分：前三名受害者是从背后被刺穿至前胸，后十名受害者则是遭受一种较少见的刺穿，也即从侧边刺穿至另一侧边。最后一行那个lato如果用来指谓fianco（臀）会更恰当。倒数第二行的lato亦可轻易用另一个“-ato”韵的词替代，例如costato（胸间）：“在胸间的乳头下。”——可以设想，如果阿里奥斯托有幸继续写作后来所称的《五个诗章》，他一定会修改的。

我就以关于阿里奥斯托未完成的作品的这点基于友好精神表达的浅见，来结束我对这位诗人的致敬。

1975年

（黄灿然译）

杰罗拉莫·卡尔达诺

哈姆雷特在第二幕出场时读的是什么？对提出这疑问的波乐纽斯，哈姆雷特回答："空话、空话、空话。"可我们的好奇依然未能得到满足。不过，如果这位丹麦王子在第三幕出场时的那句独白"活下去还是不活"[①]为他前面所读的东西提供了任何线索的话，它应该是一本把死亡作为睡眠来讨论的书，不管这睡眠是不是做梦。

杰罗拉莫·卡尔达诺在其《论安慰》中，有一个段落颇详尽地探讨过这个主题。这本书1573年被译成英文，献给了牛津伯爵，与莎士比亚常有来往的圈子，对此事都十分熟悉。这个段落包括以下几句："无疑，最甜美的睡眠是最深沉的睡眠，这时刻我们都像死人一样，不做任何梦；最烦人的睡眠则是非常浅的睡眠，焦躁不安，一再醒来，饱受干扰，不断遭噩梦和幻象折磨，如同病人。"

有些研究莎剧出处的学者，认为哈姆雷特所读的那本书肯定是

① 以上引文和译名使用卞之琳译《哈姆雷特》。——译注

卡尔达诺这本书，这个结论恐怕有点牵强。况且，这本小小的伦理著作显然不足以代表卡尔达诺的天才，因此也不足以成为莎士比亚读过他的著作的证据。然而，这个段落确实讨论梦，而这确实不是偶然：卡尔达诺在他的著作的一些段落里一再讨论梦，尤其是他自己的梦。他描述它们，解释它们，评论它们。这不仅因为在卡尔达诺身上，科学家的实际观察和数学家的推断多少源自他那由预感、占卜、巫术的影响和恶魔的介入所支配的一生，而且还因为他的思想不排斥任何来自客观探究的现象，尤其是从主观性的深井里浮现出来的现象。

很可能，卡尔达诺本人的某些焦躁不安，是由他那有点笨拙的拉丁文的英译造成的。如果是这样的话，则有一点将是意味深长的，也即如果是卡尔达诺在欧洲的威望——卡尔达诺是著名医生，但他的著作却涵括所有知识分支且在死后享受颇大的声誉——使他与莎士比亚的关系获得认可，那也必须指出，这种认可实际上是在他的科学兴趣的边缘获得的，这边缘是一个模糊领域，到后来才被研究心理学、内省和生存痛苦的先驱性专家全面地探索。在卡尔达诺那个时代，这个知识分支甚至尚未有名字，而卡尔达诺已涉足那些领域了；还有，他的探究并没有清晰的目标，而只是由一种模糊但持久的内在需要所驱使。

这正是今天卡尔达诺逝世四百周年之际，我们仍能亲近他的缘故。但这样说一点也没有减低他的发现、发明和直觉的重要性——这些方面确保他的名字永垂科学史，成为众多学科的奠基者之一。

这同样没有贬损他作为一位被赋予神秘力量的占星学家的地位，这方面的声誉如影随形地跟着他，而他本人亦悉心维护，有时候还引以为傲，但有时候显然也使他自己惊诧不已。

卡尔达诺死前不久在罗马撰写的自传《我的生平纪事》，才是使他的名字继续活在我们中间的书，不管是作为作家还是个人。至少对意大利文学而言，他是一位壮志未酬的作家，因为要是他用俗语（而那俗语必定是一种跟达芬奇一样粗笨的意大利语），而不是冥顽地坚持用拉丁文撰写他的全部著作（他觉得只有拉丁文可确保不朽），那么十六世纪意大利文学将不是拥有另一位经典作家，而是另一位怪杰，然而这位怪杰将因其怪癖而更能代表其时代。可如今，尽管他漂泊在文艺复兴时期拉丁语的公海上，却只有学者在读他：不是因为他的拉丁语像他的批评者所宣称的那样蹩脚（实际上他的风格愈是隐晦和独树一帜，读起来就愈过瘾），而是因为它在一定程度上迫使我们透过一面昏暗的镜子来看他。（我相信最近的意大利译本，出版于 1945 年，列入埃伊纳乌迪出版社“环宇”丛书。）

卡尔达诺写作，不仅因为他是一位必须交流其研究结果的科学家，或一位专心为一部无所不包的百科全书撰稿的多产作家，或一位着魔似的要把一页页稿纸填满的欲罢不能的写手，还因为他是一位天才作家，试图用文字捕捉那些似乎难以捕捉的东西。以下是一段有关童年回忆的文字，如果将来有人编一本“普鲁斯特的先驱者”之类的选集，这段文字非收录不可：它所描述的，是他四至七岁时，有一天早晨躺在床上，陷入奇思怪想或白日梦或幻觉。卡尔达诺试图尽可能精确地记录这种难以解释的现象和他看到这种“有趣的奇

观”时的心态。

> 我看见一些缥缈的形象，它们似乎由一个个小圈组成，就像护身铠甲上那种小圈圈，尽管我那时尚未见过铠甲。它们从睡床右手边的角落冒出，慢慢从底下升起，形成半圈状，然后又下降到右手边的角落，接着便消失了：城堡、房屋、动物、马背上的骑士、草叶、树、乐器、剧院、穿戴各种服饰的男人，尤其是吹号的号手，尽管听不到任何声响；接着是士兵、人群、田野、从未见过的形状、树木和森林，一系列事物飘荡过去，没有互相融合，却好像在互相推撞。半透明的轮廓，但不像空洞、没有实质的形状：而是既透明又模糊，并非只由空气构成、若有颜色就会更完美的形状。我是如此着迷于这些奇形怪状，以致有一回阿姨问我：“你在看什么？”而我拒绝回答，因为我担心如果我回答，这些表演的源头——不管它是什么——可能就会受干扰，停止这娱乐。

上述段落来自这本自传的一章，这一章描写梦和其他最适合他这种人看到的不寻常形体：他出世时就有一头长发；夜里双腿发冷，早晨出热汗；一再梦见一只似乎总是随时要发出严重警告的小公鸡；写作时每解决一个问题之后，目光离开稿纸抬起头总是看见眼前一轮明月；身体散发硫磺或焚香的浓味；每次打架都不会受伤或伤及别人，甚至不会看见别人受伤以致当他发现自己拥有这种异禀时（但

有几次不灵验)，他便无畏地投入任何争吵或胡闹。

他的自传，始终聚焦于他自己，聚焦于他本人和他的命运的独特性，绝对相信占星术的一个看法，也即构成一个人的各种不同特性之总和，都可以在出生那一刻的星象中找到其本源和缘由。

卡尔达诺身体瘦弱，对自己的健康的关注可以说是三重的：他既是医生，也是占星家，又是疑病症患者——或者我们现在所称的心身失调症患者。也因此，他留给我们的病历极其详细，包括危及生命的大病和脸上最微小的斑点。

这是《我的生平纪事》前面一章的主题，而这本自传正是围绕着不同主题展开的：有几章描写他的父母（“母亲是个暴躁的女人，拥有强大的记忆力和智力，又矮又胖又虔诚”）、他的出生和星象、关于自己的外貌的自画像（这自画像可谓小心翼翼、毫不留情，又含有某种颠倒式自恋的洋洋得意）、他的饮食和运动习惯、他的美德和恶行、他的嗜好、他对赌博的无限热情（骰子、纸牌、象棋）、他的衣着、他的步态、他的宗教和其他虔敬行为、他居住的房子、贫困和失去的祖传家产、冒险和事故、著述、他的医生生涯中最成功的诊断和疗法等等。

按年份顺序描写的他的生平，只占一章，对这样一个险象环生的人来说实在不算多。但在书中不同章节里，他花了颇大篇幅记述许多插曲，包括他在青少年时代和成年后作为一个赌徒的历险（青少年时代的历险包括竟能凭手中一把剑逃离威尼斯一名贵族老千的家；而在成年后，当时象棋是用来赌钱的，而他是这样一个无往不利的象棋手，竟萌生过放弃医学做职业赌徒的念头）、他那次令人叹

为观止的横越欧洲之旅（远至苏格兰，在那里一位患哮喘的大主教正在等待他给他治病；经过几次不成功的尝试之后，卡尔达诺竟能通过禁止大主教使用羽毛枕头和床垫来改善他的病情）和他那个因杀妻而被斩头的儿子的悲剧。

卡尔达诺写了超过二百部医学、数学、物理学、哲学、宗教和音乐著作。（他唯一绕开的领域是造型艺术，仿佛那个领域有达芬奇的阴影就已经足够似的——碰巧他在其他很多方面的才能都酷似达芬奇。）他还写了一篇关于尼禄皇帝的颂文、一篇关于痛风的礼赞、一篇关于拼字的论文和一篇关于赌博的专著（《论赌博游戏》）。《论赌博游戏》的重要性还在于，它是第一本关于概率论的专著. 因此，有个美国人写了一本专门研究它的著作，这本研究著作除了那些较技术性的篇章外，是极其增进知识和饶有趣味的，我相信它至今仍是关于卡尔达诺的最新近的专著（见奥伊斯坦恩·奥雷：《卡尔达诺：赌博学者》，普林斯顿，1953 年）。

“赌博学者”：难道这就是卡尔达诺的秘密？显然，他的生平和著作似乎都是一系列包含风险的游戏，输和赢的可能性都一样大。文艺复兴时期的科学对卡尔达诺来说已不再是宏观和微观的和谐统一，而是一种“偶然与必然”的持续互动。这“偶然与必然”折射在事物的无限多样化中，以及折射在个体和现象的不能缩减的独特性中。人类知识的新方向此时才刚刚开始，其目标可以说是一点一点地解构世界，而不是维系它。

“大地这好端端的框架，”哈姆雷特说，手中拿着这本书，“我看竟像一个贫瘠的岬角；天空这绝妙的篷盖，你瞧，这罩在头顶上

的豪华的苍穹，这一层镶嵌着金色火点的宏伟屋顶，我觉得也无非是一大团乱糟糟的污浊之气……”[1]

1976年

（黄灿然译）

[1] 这段中译参考卞之琳译本。——译注

伽利略的自然之书

伽利略最著名的隐喻——这隐喻本身包含新哲学的核心——是关于用数学语言写自然之书的隐喻。

> 哲学已写在这本持续打开在我们眼前的大书里(我指的是宇宙),但除非你首先明白写这本书的语言和认识那些符号,否则你就读不懂。它是用数学语言写的,它的符号是三角形、圆形和其他几何图形。若对这媒介一无所知,就不可能明白哪怕一个字。对此一无所知,那就像在黑暗的迷宫里无望地漫游。(《试验者》第六章)

有关世界之书的说法,早在伽利略之前就已有了,从中世纪的哲学家到尼古拉·库萨努斯[1]和蒙田;而伽利略的同代人例如培根和

① 又译作库萨的尼古拉。——译注

康帕内拉也用过这个隐喻。在康帕内拉那些比伽利略的《试验者》早一年出版的诗中，有一首十四行诗开头写道："世界是一本书，永恒的智慧在书中写下自己的想法。"

早在《太阳黑子的历史与证据》中，即是说，早在《试验者》出版前十年，伽利略就曾对比了直接阅读（世界之书）与间接阅读（亚里士多德之书）。这段话特别有趣，因为伽利略分析了阿钦博尔多的绘画，提供了至今对一般意义上的绘画仍不失其有效性的批评见解（这也证明他与卢多维科·吉戈利等佛罗伦萨艺术家有来往）；尤其是提供了有关组合系统的反省，这些反省可以跟后面要援引的反省并观。

> 唯一反对这个观点的人，是捍卫哲学上的细枝末节的少数死硬派。就我所知，这些人从他们接受教育的那一刻起，就喝这样一种意见的奶长大，也即哲学是、并且只能是对亚里士多德著作的持续研究，一旦碰到什么问题，就立即从不同来源大量汇集这些著作，然后凑合起来解决那问题。他们从未想过让目光离开这些书页，仿佛那本伟大的世界之书不是大自然写来给大家看的，而只是写给亚里士多德看，仿佛亚里士多德的眼睛可以替他的所有后代看。这些为自己立下如此严格规矩的人，使我想起那些异想天开的画家：他们像玩游戏似的，给自己设置各种限制，例如决定要画一张人类的面孔或某个人体时，便简单地并置些农具或水果或不同季节的花。这种稀奇古怪的艺

术如果只是为了消遣，倒是挺好挺怡人，它证明一个艺术家比另一个艺术家更有眼力，只要他能够挑选得更合适，用上了某一水果来衬托要画的某一部分身体。但是，如果有哪个终生接受这些绘画训练的人因此认为总的来说其他艺术形式都是拙劣且有缺陷的，那么吉戈利和其他杰出艺术家一定把他当笑料。

伽利略对这个有关世界之书的隐喻的最富独创性的贡献，是强调它的特别字母，强调“用来书写它的符号”。更准确地讲，我们实际上可以说真正的隐喻连结与其说是世界与书本之间，不如说是世界与字母之间。在这段来自他的《关于两大世界体系的对话》的第二天谈话中，字母即是世界：

我有一本书，篇幅比亚里士多德和奥维德小得多，它包含所有科学，其他人只要略加研究，就可以对它形成完整的看法。这本书是字母表。毫无疑问，谁懂得把这个或那个元音字母与这些或那些子音字母组合起来或并置，他就能获得对所有疑问的最准确答案，他将获得关于所有科学和艺术的知识。这与画家挑选分别放置在调色板上的基本颜料一样，他只要把某种颜色的一点儿与另一种颜色的一点儿并置在一起，就可以画人、植物、房屋、鸟、鱼；简言之，尽管调色板上没有眼睛、羽毛、鱼鳞、叶子或石头，但他可以表现一切可见物体。事实上，如果你要用颜

料来描绘各种各样的事物，那么你要表现的事物，哪怕是这些事物的局部，都绝不可以在这些颜料中，因为如果它们（譬如羽毛）在调色板上，那么它们只可用来说明鸟儿或鸟儿的一身羽毛。

因此，当伽利略谈到字母时，他的意思是一个足以代表宇宙万物的综合体系。在这里我们又看见他使用与绘画比较的手法：字母的组合相当于在调色板上混色。显然，这个组合系统与前文所引的阿钦博尔多的绘画中使用的组合系统相比，是一种不同的形态：已被赋予意义的物体（阿钦博尔多的一幅画、一堆羽毛或一件羽毛拼贴画、一篇用亚里士多德的引语凑成的模仿作品）的组合，无法表现所有现实；要表现所有现实，就必须求助于一个由极小元素例如基本颜料或字母构成的组合系统。

在《对话》另一段里（第一天结尾），他称颂人类精神的一些伟大发明，并把最高的地位留给了字母：

但在一切奇妙发明之上，最卓越的才智之士是第一位发明这样一种沟通方式的人，他把最内在的思想传递给无论多遥远的时空里的另一个人；与东印度群岛的人谈心，与仍未出生或一千年或一万年后出生的人谈心。再想想它多么简单：无非是在纸上组合二十个不同的小字母。这肯定是人类一切发明中最奇妙的。

如果重读我在本文开头所引的《试验者》那段话，再对照上面这段，我们就更能理解为什么对伽利略来说，数学尤其是几何学发挥了字母的功能。这一点，非常清楚地见于他1641年1月（他逝世前一年）致福尔图尼奥·利塞蒂的一封信中：

> 但我真诚地相信哲学之书是那本永远打开在我们眼前的书；但是它的文字符号有别于我们的字母，所以不是每个人都能读懂：这本书的符号，就是三角形、正方形、圆、球体、圆锥、棱锥和其他数学图形，它们都最适合于这样一次阅读。

我们发现伽利略在列举各种图形时没有提到椭圆，尽管他读过开普勒。是不是因为在他的组合体系中，他必须从最简单的形式开始？抑或是因为他与托勒密模式的斗争仍仅限于在比例和完美这一经典理念——也即圆和球体是最高形象——范围内进行？

这本自然之书的字母的问题，与形式的“高贵性”联系在一起，例如见于《关于两大世界体系的对话》的这段献辞，它是献给托斯卡纳大公的：

> 目标更高者，就更显眼；而转向自然之书——它是哲学的适合对象——则是抬起眼睛的方式。虽然我们所读的

这本书中的一切，由于是由一个全能的造物主创造的，因此是最相称的，但是那些付出更多劳动和工艺更高超的事物，却更美、更有价值。在可以设想的物体中，在我看来宇宙的建构应居首位：因为它包含所有事物，它的体积超越一切，因为它还管理和维持其他事物，故它的高贵性一定超越其他一切事物。因此如果有谁注定要在智力上远远高于其他人并格外显眼，那应该是托勒密和哥白尼，因为他们阅读、观察并从哲学角度思考世界的体系。

有一个伽利略为了对老一套的思想方式开反讽式玩笑而问了自己好几次的问题，这个问题是：必须把规则的、几何的形式看得比自然的、经验的、不规则的形式等等更“高贵”、更“完美”。在谈到月球的不规则时，这个问题被特别提出来讨论。伽利略有一封致加兰佐尼的信，全部用来谈这个问题，但《试验者》的一段话也同样出色地传达了他的想法：

至于我，我从未读过这些形式的编年史和特定系谱，因此我不知道哪个更高贵哪个更不高贵，或哪个更完美哪个更不完美。但我相信它们在某一程度上全都是古老和高贵的，或者更准确地说，它们既非高贵完美也非不高贵不完美，除了在建筑墙壁时我觉得正方形比球形更好，而推车或赶车时，圆形优于三角形。但是，说回萨尔西，他宣称我为他提供了丰富的论据，证明天空的凹面是粗糙的，

因为我本人宣称月球和其他行星(它们也是形体,尽管是天体,甚至比天空本身还高贵)都有一个多山、粗糙和不规则的表面,而如果真是这样,为什么不能说在天体中亦可找到这种不规则呢?照萨尔西这种说法,则如果有人要向他证明大海充满骨头和鱼鳞因为鲸鱼、金枪鱼和其他鱼都充满骨头和鱼鳞,那么他也可以用这些话来回答。

伽利略作为一个充满激情的几何学者,我们不免要期望他支持几何形状的事业,但作为自然的观察家,他拒绝抽象的完美这种理念,并以"多山、粗糙和不规则的"月亮这一形象来对照亚里士多德式和托勒密式宇宙学中所说的天空的纯粹性。

为何一个球体(或棱锥)要比某个自然形状例如一匹马、一只蝗虫更完美呢?这个问题一再出现于《关于两大世界体系的对话》整本书里。从第二天的这段话,我们又可找到与艺术家作比较,这一回是与雕刻家作比较:

这就是为什么我很想知道,若是表现另一形状的固体,是否也同样困难,即是说,若尝试把一块大理石塑造成一个完美的球体或完美的棱锥体,或塑造成一匹完美的马或一只完美的蝗虫,是否更困难。

《对话》最出色和最重要的段落之一,见于第一天,在那里我们看到对地球的赞颂,赞颂地球也会更迭、改变和递嬗。伽利略一想到如

果地球是一个由碧玉或水晶组成的地球，一个不会腐蚀的地球，一个仿佛被美杜莎一瞥而变成石头的地球，就不寒而栗：

> 当我听到这样一些看法，我不能不大感惊诧，应该说理智上大为反感才对，也即人们仅仅因为构成宇宙的自然形体在他们看来是无感情的、静止的、不变的等等，而赋予这些自然形体以伟大的高贵性和完美性，而若是有任何东西会变化、增长、递嬗等等，他们就认为那是一种巨大的不完美。就我自己来说，我认为地球之所以最高贵和最值得赞赏，恰恰是因为它永远以众多不同的方式不断地更迭、递嬗和演进。因为如果地球不受任何改变，且完全由一大片辽阔的沙漠或一大块碧玉组成，或如果在洪水期间覆盖地球表面的大水冻结了，而地球永远保持这样一个巨大的水晶球体的形态，一切都不生、不变、不发展，那么在我看来，地球就是宇宙中一个庞大但无用的天体，被惯性瘫痪，总之是多余和不自然的：在我看来，变与不变的差别就像生物与死物的差别。我认为这也完全适用于月球、木星和宇宙其他星球……我认为，那些如此称颂不腐蚀性、不可改变性和诸如此类的人，之所以沦落至讲这种话，是因为他们一方面怀着无度的欲望，想活得长久；另一方面害怕死亡。他们无法明白，如果人可以不朽，则他们根本不会来到世上。他们真该被女怪戈耳贡看一眼，变成碧玉雕像或钻石雕像，这样他们就会变得比他们原来更

完美。

如果我们把伽利略关于自然之书的字母的那段话，拿来与他对地球的各种小变化和递嬗的赞颂并读，我们就会发现真正的对立是动与静，而伽利略针对的，正是这种关于大自然的不可改变性的观念，并用戈耳贡的梦魇来诅咒这种观念的支持者。（这个观点和这个主题，伽利略早已在其第一本天文学著作《太阳黑子的历史与证据》中论述过）。这自然之书的几何或数学字母，将因其有能力细分为最微小的元素和有能力表现一切运动和改变的形式，而成为消除不变的天空与地球的诸元素这一对立的有力武器。

这一努力的哲学含义在《对话》中得到很好的阐释，那是托勒密支持者辛普里奇奥与作者代言人萨尔维亚蒂之间的一次交锋，其中“高贵”这一主题再次出现：

辛：这种哲学思考方式倾向于推翻整个自然哲学，以及破坏天、地和整个宇宙的秩序。但我相信逍遥学派[①]的基本原则是非常稳固、没有危险的，根本不存在你摧毁他们的原则就能建立新科学这回事。

萨：别操心天、地或天地可能受破坏这类事情，甚至不必操心哲学本身，因为就天地而言，担忧一些你认为不可

① 即亚里士多德学派。——译注

改变和无感觉的东西是没有意义的；至于地球，我们正寻求把她提升至更高贵和更完美，办法是尝试把她视做与天体相同的东西，并在一定程度上把她放置在天上——也就是你们这些亚里士多德学派哲学家禁止她去的地方。

1985年

（黄灿然译）

西拉诺在月球

正当伽利略与天主教会发生冲突之际，他的一位巴黎追随者提出一个太阳中心说体系耐人寻味的版本：对他来说，宇宙就像是洋葱，“受到周遭数以百计的外皮的保护，保存了珍贵的芽，数以百万计的其他洋葱从这个芽中汲取自己的菁华……这颗洋葱内部的胚芽是这个小世界的小太阳，为整体植物提供滋养。”

带着那些数以百万计的洋葱，我们从太阳系转到布鲁诺所提出的宇宙无限体系：事实上，所有的天体，“可见或不可见，悬垂在蓝色苍穹中，只不过是不同恒星自我净化时所产生的渣滓。因为这些大火球若不是受到某种物质的滋养的话，怎么能够存在呢？”这项“渣滓生成”理论与今日的专家所提出的解释并无太大不同，包括行星是从原始的星云形成的，以及星团扩张与收缩的方式：“每天，太阳都会将供应它火焰的剩余物质释放、排出。可是当它消耗所有的构成物质时，它又会往各个方向扩张，以寻求其他的养料，它会扩散到它在过去所建立的所有世界，特别是那些最靠近它的世界。

接着那颗大火球会将所有的星球熔在一起，然后像从前那般，将它们重新发送到各处，当它逐渐排除所有的缺陷之后，它又会成为其他星球的太阳，它从自身球体将这些星球喷出，让它们得以成形。”

至于地球的运动则是由太阳光所引起的，“这些呈圆周运动的光线照射到地球，使得地球旋转，就像我们用手转动陀螺一样”；或者地球的运转是由地球自身的蒸汽所引起的，这些蒸汽首先受到太阳加热，“接着受到极地寒冷的袭击，又落回地球，只能斜斜地落在地球上，因此让它得以旋转。”

提出这些理论的那位充满想象力的宇宙学家是西拉诺（Savinien de Cyrano, 1619—1655），不过我们较为熟知他的另一个名字Cyrano de Bergerac，我们此处所引述的作品是他的《月球之旅》（《另一个世界，或称月亮的状态与影响》）。

西拉诺是科幻小说的先驱，他的想象来自于他所处时代的科学知识，以及文艺复兴时期的魔法传统。他所提出的预言式概念，只有三个世纪后的我们才得以欣赏到：太空人的动作不受地心引力的牵制（太空人可以抵达太空，首先要归功于露水罐，这些露水罐被太阳向上吸）、多级式火箭、“声音之书”（将这个机械装置转紧，一根针放在指定的章节上，接着我们便可以听到从类似嘴巴的东西所发出的声音）。

不过他的诗意想象源自真正的宇宙感知，这使得他复制卢克莱修原子论哲学的情绪性断言。他称颂所有事物的统一性，不管有生命或无生命，甚至恩培多克勒的四元素也只变成单一元素，其中的原子有时较为稀薄，有时较为浓密。“我们会惊讶地发现，这个纯粹

随意混合而成的物质，仅由机率支配，居然可以制造出人类。毕竟要制造一个人，必须有许多必要的组成成分，不过我们不会意识到一件事，也就是有无数次，这同样的物质就要制造出人类的时候，却停了下来，然后形成了石子、铅、珊瑚、花或是慧星，这全都是因为要设计出一个人类，需要更少或更多的元素。”这些基本元素的组合系统决定了生物的多样性，也将伊壁鸠鲁科学与DNA遗传学连结在一起。

登陆月球的不同方式让我们充分见识到西拉诺的创意:《圣经·旧约》中的大家长以诺在他的腋窝下方绑了两个花瓶，里面弥漫着祭品的烟，因为这些烟必须上升至天堂；先知以利亚也进行了同样的旅行，他坐进一艘小铁船中，然后将一颗磁球扔到空中；至于西拉诺自己，他则是将公牛骨髓做成的油膏，涂在他前几次试飞时所造成的瘀伤上，如此一来，他觉得自己朝地球的卫星上升，因为月亮通常会吸吮动物的骨髓。

月亮包含的事物还包括所谓的人间（不过应该是月上）乐园，而西拉诺就降落在生命树上，他的脸被树上著名的苹果给砸到。至于蛇的话，原罪之后，上帝将它关在人体内，以肠子的形式出现，这是一条自我盘绕的蛇，是一种贪得无厌的动物，支配着人类，要人类遂其所愿，用它无形的牙齿折磨着人类。

上述关于蛇的故事，是以利亚先知给西拉诺的解释，西拉诺却忍不住将这个主题作个淫秽的变形：蛇也是从男人的肚子里突出来，然后伸向女人的东西，以便向她吐毒液，使得她的身体肿胀九个月。不过以利亚一点也不喜欢西拉诺的这些玩笑，有一次他在大发雷霆

之际，将西拉诺逐出伊甸园。这只证明了一点，也就是在这部全然滑稽的作品里，有些玩笑必须被当真，有些则不过是好玩而已，尽管两者并不容易区分。

西拉诺被逐出伊甸园之后，便造访月球上的城市：有些城市是完全流动式的，房屋装有轮子，所以每个季节都可以变换环境；其他城市则较为固定，被钉到土地里，所以冬季的时候，他们便可以钻到地底下去避寒。他的导游在不同的世纪中，到过地球好几次，他就是苏格拉底的神灵，普鲁塔克写过一本相关的简短作品。这位睿智的神灵解释为什么月球上的居民不只戒绝吃肉，而且对于他们所吃的蔬菜也非常挑剔：他们只吃自然死亡的甘蓝菜，因为对他们来说，将甘蓝割下相当于谋杀。自从亚当犯罪后，对上帝来说，人类并不比甘蓝珍贵，也不见得具有更高的敏感性与美感，或是比甘蓝更像上帝。“因此如果我们的灵魂不再是以上帝的形象出现的话，那么跟甘蓝的叶子、花朵、茎干、根部和外皮比起来，我们的手、脚、嘴巴、额头和耳朵并不会比较像上帝。”至于智慧的话，虽然甘蓝或许没有不朽的灵魂，它们或许却是宇宙智慧的一部分；如果说我们从来没有弄清楚关于它们的神秘知识的话，这或许只是因为我们没有能力接收它们传递给我们的信息。

智性与诗意的优点汇聚在西拉诺的身上，使得他不只是十七世纪法国的杰出作家，也是所有时代的杰出作家。在智性上，他属于“自由思想”的传统，陷入关于摧毁旧世界观念大辩论。他支持伽森狄的感觉论以及哥白尼的天文学，不过他尤其是受到十六世纪意大利“自然哲学家”的激励：包括卡尔达诺、布鲁诺、康帕内拉。（至

于笛卡尔的话，西拉诺会在《太阳之旅》中与他碰面，这是《月球之旅》的续集，在书中，康帕内拉会过去拥抱他，将他迎进最高天。）

用文学的术语来说，西拉诺是一位“巴洛克”作家（他的信中包含了技巧高超的段落，例如《柏树的描绘》，人们可以感觉到，在这里风格与被描述的物体仿佛合而为一）。不过他到底是一位彻彻底底的作家，与其说他想要阐述一项理论或维护一个论点，不如说他想要启动由创造物所构成的旋转木马，这些创造物之于想象力及语言，就相当于开始运转的新科学与新哲学所启动的事物之于思想。在《月球之旅》中，重要的并不是他的观念要连贯，而是他在控制脑海里的智性刺激时的乐趣与自由。这是“哲学寓言”的开端：故事中的论点并不需要去证明，而是被拿来讨论、搁置、彼此嘲弄，这一切都是为了熟悉这些观念的乐趣，他们在严肃对待之余，还可以加以把玩。

我们可以说西拉诺月球之旅的某些段落提早出现了《格列佛游记》中的场景：在月球上就像在大人国中一般，访客发现自己被体型比他大的人所围绕，这些人把他当成宠物来展示。同样地，灾难性的冒险情节，以及与一些具有矛盾智慧的人物之相遇，也是伏尔泰的老实人曲折遭遇的先驱。不过西拉诺身为作家的声名出现得较晚：他的这部作品是在他死后出版的，而且受到担心他声名的友人无情的审查，在二十世纪才得以完整出版。西拉诺被重新发现是在浪漫主义时期：第一个重新发现他的作家是戈蒂埃，接着特别是诺迪埃，他根据一两则逸事为诗人塑造了滑稽、决斗的形象，才华洋溢的剧作家罗斯丹则将这个形象转化为受欢迎的诗剧主角。

不过，西拉诺事实上既非贵族，亦非法国加斯科涅地方人氏，而是巴黎的中产阶级。(他自己在名字上添加贝杰拉克，这个名字取自他的律师父亲所拥有的农场名称。)他或许真的有个著名的鼻子，尤其是我们在这本书中发现“对于大鼻子的称颂”，这样的称颂虽然属于巴洛克文学中非常广泛流传的类型，却不可能是由一个有着小鼻子或狮子鼻的人所写出来的。(月球上的居民想要知道时间时，会使用天然的日晷，也就是他们的鼻子，他们的鼻子会将影子投射在牙齿上，如此便具有日晷的功能。)

不过他们炫耀的不只是鼻子：月球上的贵族光着身子四处走，仿佛这样还不够，他们还在腰间悬挂阳具造型的铜饰：“‘我觉得这个习俗真是奇特，’我对年轻的导游说，‘因为在我们的世界中，贵族的标志是佩剑。’不过他对此并不感到惊异，只是简单地大声说：‘我的小人儿，贵世界的大人物真是偏激，居然想要展示象征刽子手的武器，这项武器只是设计用来消灭我们，简单说，是所有生命不共戴天的仇敌，而他们却想将那个器官藏起来，若是没有那个器官，我们全都不会活着，那是所有生命的普罗米修斯，不懈地治疗自然的所有弱点！你们的国土真是不幸，繁殖的象征居然是羞耻的来源，而毁灭的象征却受到尊敬！你们还把那个部位称为“耻骨”，仿佛还有什么比赋予生命来得更光荣，比夺走生命来得更无耻似的！’”

这段摘录证明罗斯丹笔下这位爱争论的剑客事实上是位“做爱、不要做战”的专家，尽管他所推崇的繁殖热情，在我们这个节育的时代只能被视为落伍。

1982年

（李桂蜜译）

《鲁滨孙漂流记》：商业品德的日志

约克水手鲁滨孙的生活和奇异而令人吃惊的冒险：他是一次海难的唯一幸存者，漂泊到岸上，在美洲海岸奥里诺科大河口附近一个荒岛独自生活二十八年。连带记述他最后如何同样奇异地被海盗救走。由他本人撰写。

以上是《鲁滨孙漂流记》初版首页的文字[①]。该书于1719年在伦敦出版，出版者是位于佩特诺斯特街"船形标志"[②]的通俗图书出版社：W. 泰勒出版社。没有署名，因为它被假设是一名海难水手的真实回忆录。

这是海难和海盗故事盛行的年代。海难者流落荒岛的主题，早已因一个真实故事而引起公众注意。那是十年前，一位叫做伍德斯·罗杰斯的船长在胡安·费尔南德斯群岛发现一名男子，该男子是苏

① 这整段文字实际上就是《鲁滨孙漂流记》初版书名和著作人全称。——译注

② 当时伦敦商业街道没有门牌号，商店便在门上挂标志或图案作记号。——译注

格兰水手亚历山大·塞尔基克，他在荒岛上独自生活了四年。这个故事启发了一位写宣传小册子的作家，他正穷困潦倒，缺钱用，于是便假借一个无名水手写回忆录，讲述一个类似的故事。

这位尽管已近六十岁、却摇身变成小说家的作家，就是丹尼尔·笛福（1660—1731），他常成为政治专栏的谈论对象，尤其以曾被戴颈手枷示众而闻名[①]。他还是无数以各种体裁写成的著作的作者，有时署真名，更多是匿名。（他的著作的最完整书目，列出近四百种，除小说外，尚有宗教和政论小册子、讽刺短诗、关于神秘事物的书籍和关于历史、地理及经济的著作。）

也就是说，这位现代小说的先驱，远远不算是从有教养的高雅文学领域脱颖而出的（当时英国高雅文学的顶级模范是古典主义者蒲柏），而是从商业图书产品的杂草丛中飞上枝头。这些商业图书瞄准大众读者，包括女佣、穷街陋巷的商家、小旅馆老板、侍者、水手和士兵。虽然这种文学本意是要迎合大众口味，但是它总要小心地灌输一定的道德教训（并非总是以伪善的方式），而笛福对这种要求也绝非置之不理。然而，并非《鲁滨孙漂流记》一书中时不时出现教导式布道，使它成为一本具有坚固道德基础的小说：这些东西毕竟有点儿通用和敷衍。相反，它是以形象的方式，自然而直接地表达某种道德性和生活理念，表达人与他手中掌握的事物和可能性的特殊关系。

我们也不能说，因为作者写这本书的"实际"动机是钱，就削

① 笛福曾因其政论而坐牢半年，枷示三次。——译注

弱了它的地位：它被认为是一部颂扬商业和工业品德的圣经，一部赞美自食其力的史诗。这种冒险、务实精神和道德忏悔的混合——它实际上也成为大西洋两岸盎格鲁—撒克逊资本主义的要素——与笛福本人的生活并没有矛盾，因为他本人就包含布道家和冒险家的双重角色。笛福先是经商，旋即成为信誉良好的针织品批发商和制砖商，然后破产；他成为拥护“奥兰治王室的威廉”[1]的辉格党的支持者和顾问、替“不顺从国教者”写宣传小册子、入狱、获托利党温和派大臣罗伯特·哈利相救（他是哈利的代言人和秘密情报员），然后成为《评论报》的创办人和唯一编辑，并因此被誉为“现代新闻写作的发明者”。哈利失势后，他先是更接近辉格党，继而支持托利党，直到发生使他摇身变成小说家的个人财政危机。

笛福在以前的写作中，已常常显露出他具备讲故事才能的明显证据，尤其是当他描写当代政治人物或历史事件时，他总能点缀富有想象力的细节；或当他讲述名人传记时，他总会采用杜撰的材料。

有了这些经验积累，笛福着手写小说。由于这部小说运用自传体写法，因此它不仅描写海难和荒岛的历险，而且实际上从叙述者的人生开端讲起，并持续至他的晚年。在这点上，笛福可以说是在讨好一种虚伪的道德主义，必须指出，这是一种过于狭窄和肤浅因而不值得认真对待的教谕：遵从父命、中产阶级生活的优越感、中规中矩的小资产阶级生活远胜于任何暴富的诱惑。鲁滨孙就是因为不听从这类教导而招来灾难的。

① 指英国国王威廉三世。——译注

笛福既避免了十七世纪的浮夸文风，又避免了十八世纪典型的滥情。他的语言冷静而简练，像司汤达那样，“枯燥如拿破仑法典的风格，”可比拟“商业报告”：他发明了水手兼商人这个第一人称叙述者，该叙述者能够像在账簿中那样，在日志中记入他那个环境的“善”和“恶”，且能够以数学的精确，计算他所杀的食人生番的数目。结果证明，这一发明不仅风格上是得体的，而且实际上是恰当的。笛福的散文如同商业报告或产品和器具目录册，不加雕饰，又细致入微。如此巨细靡遗，既是为了使读者相信他所讲所述确凿无疑，同时也比任何其他手法更能表达海难条件下每一物件、每一行动、每一姿态的价值意义（一如在《摩尔·弗兰德斯》和《杰克上校》中，拥有物质的焦虑和快乐是通过偷窃来的物件的清单来表达的）。

对鲁滨孙的手工作业的描写，可谓不厌其烦：他如何挖石窟做房子，用尖桩围住它；自己造一艘船，却无法独力推去海边；然后学会烧制罐和砖。由于笛福对鲁滨孙的技术进步津津乐道，他哪怕是在今天，也依然以这样一位作家著称：他颂扬人类坚韧不拔地与物质斗争，他赞美一切活动的低微与艰难但也赞美其伟大，以及赞美见到亲手制作各种物件时的欢乐。从卢梭到海明威，所有那些向我们证明只要我们做些无论大小、不计成败的事情来考验自己就是体现人类真正价值的作家，都可以把笛福视为他们的第一个楷模。

《鲁滨孙漂流记》无疑是一部值得逐字逐行重读的小说，且将继续带来新发现。他总能够在关键时刻避免任何过于自鸣得意或欣

喜若狂，而仅用寥寥几字加以说明，接着就继续去解决实际问题，这种能力似乎与稍后几页当叙述者因生病而再次陷入对宗教的沉思时的布道语调构成强烈对比：例如，当他意识到自己是那次海难中的唯一生还者的时候——“至于他们，我后来再也没见过他们或他们的任何踪迹，除了他们遗下的三个檐帽、一个制服帽和两只不配对的鞋”——以及在向上帝说了最简短的感恩话之后，他立即就四下察看，思量他的困境。

但笛福在《鲁滨孙》和后来的小说中的态度，与守规则的商人非常相似。商人礼拜时间一到就上教堂，捶胸忏悔，但接着就赶快回去工作，以免浪费时间。伪善？他的行为如此公开和迫切，根本不会让你想到要指责他；笛福哪怕是在唐突地改变语调时，也维持一种基本、健康的诚实，这诚实是他明白无误的特点。

可是话说回来，有时候他秉性难移，甚至会染上他那个时代的政治和宗教论战的色彩：例如当我们看到无法理解恶的概念的野人与无法向他解释清楚的鲁滨孙相互争辩不休时。或者鲁滨孙做了“三个子民”的君王的情景，这三人“有三种不同的宗教。我的仆人星期五是新教徒，他父亲是异教徒和食人生番，那西班牙人是天主教徒。然而，我允许我的王国里有信仰自由”。但是当我们读到这本小说其中一个最具悖论和意味深长的插曲时，就连这种微妙和反讽的重音也消失了：鲁滨孙尽管多年来渴望与外界建立联系，可现在每逢他见到荒岛附近出现人影，就感到他的生命受到更大威胁；而当他获悉附近岛上有一群遇海难的西班牙水手时，他又害怕加入他们，唯恐他们会把他交给宗教法庭。

总之，哪怕是在“奥里诺克大河附近”的荒岛上，也仍能感到一个时代的理念、激情和文化的潮汐。尽管他决心要尽一位冒险故事作家的职责，在描写食人生番时强调其恐怖，但他显然并非不知道蒙田对食人生番的看法（这些看法曾影响莎士比亚，这可见诸莎士比亚在《暴风雨》中对另一个神秘岛屿的描写）：如果没有这些看法，鲁滨孙就不可能得出这样的结论，也即“这些人不是杀人犯”，而是来自不同文明的人，他们遵守自己的法则：“他们不知道这是犯罪……就像基督徒处死从战场上抓来的俘虏，而不知道自己是杀人犯。”

1955年

（黄灿然译）

《老实人》，或是关于叙述速度[①]

1911年，保罗·克利为伏尔泰的《老实人》画插图：以摇曳的流动线条描绘的几何形人物，在准确而轻逸的萨拉班德舞步中展开和旋转。这些妙趣横生的插图赋予书中那蓬勃的活力以视觉的形式和近乎音乐的形式。这活力使《老实人》超越它所指涉的那个时代和文化的密集的网络，继续与今天的读者沟通。

今天《老实人》最令我们激赏的，并不是"哲理小说"，也不是它的讽刺，也不是逐渐显现的道德性和世界观：而是节奏。一系列不幸事故、惩罚和屠杀轻快地在书页上奔驰，从一章跳至另一章，不断分岔和繁殖，却不会煽起读者的任何情绪，而是使读者感到一种神采飞扬和野性的原始生命力。在第八章仅三页的篇幅中，居内贡小姐忆述她父母和哥哥被侵略者劈成碎片之后，她自己接着如何被强奸，肚子被捅了一刀，然后治愈，沦为洗衣妇，在荷兰和葡葡

① 本文中译参考克雷的英译，译名和引文参考傅雷译《老实人》。——译注

牙被转卖，由两个不同信仰的男人轮流“保护”，在这种环境下偶然目睹了其受害者包括邦葛罗斯和老实人的火刑[①]，并因此与老实人重逢。甚至第九章的不到两页篇幅就足够让老实人脚下出现两具尸体，以及足够让居内贡惊呼：“怎么你生性温和，却能在两分钟内放倒一个犹太人和一个高级教士？”而当那个老婆子[②]不得不解释为何她只有一边臀部时，她便开始讲述她一生的故事，从她还是一位教皇的十三岁女儿的时候讲起，她在三个月内经历贫困、被奴役和几乎天天被强奸，然后是忍受饥荒和战争，且差点死于阿尔及尔的鼠疫；之后她还讲述阿佐夫被围困的故事，以及饥饿的土耳其士兵如何发现女人臀部不寻常的营养……嗯，故事到这里就有点奢侈了，需要整整两章，大概占六页半篇幅。

伏尔泰这位幽默家的伟大发现，是一种讲故事的技巧，这技巧后来成为喜剧电影屡试不爽的噱头：以无情的速度堆砌起来的一场场灾难。还有突然增强的节奏，包含一种近乎无端发作的荒谬感：例如在发生了一系列已经快速且详细地叙述的不幸事件之后，又以总结的形式迅速重复一遍。伏尔泰在他这种闪电式的连续镜头中投射的，真可以说是一部包揽全世界的电影，堪称“八十页环游世界”，它跟着老实人从其家乡威斯特法伦出发，去荷兰、葡萄牙、南非、法国、英国、威尼斯和土耳其，接着这次游历又依次分裂成由不同主角补充讲述的一场场旋风式的世界游历。这些主角有男人，但主

① 邦葛罗斯和老实人未受火刑，而是别人受火刑而他们在火刑场分别被吊死（邦葛罗斯实际上没有被吊死）和鞭打。——译注

② 老婆子是居内贡的用人。——译注

要是女人，后者成了出没于直布罗陀与博斯普鲁斯海峡之间的海盗和奴隶主唾手可得的猎物。这尤其是一部当代世界事件的大型电影：在普鲁士人与法国人（“保加利亚人”和“阿瓦尔人”）的七年战争中被毁灭的一个个村庄、1755年里斯本大地震、宗教法庭主持的火刑、拒绝西班牙和葡萄牙统治的巴拉圭耶稣会士、印加人传说中的黄金，还有荷兰的新教、梅毒的蔓延、地中海和大西洋海盗、摩洛哥自相残杀的战争、黑奴在圭亚那遭受的剥削等事件和人物的奇特快照，但总能留下适当的空间报道文学界的消息、提及巴黎上流社会的生活、会见聚集在威尼斯狂欢会上的当时众多被罢黜的国王。

一个彻底无序的世界；任何地方都没人得救，除了在那个智慧而快乐的国度——黄金国。快乐与财富之间不存在联系，因为印加人根本不知道他们街道上的金尘和他们的钻石铺路石对来自旧世界的人是如此宝贵；然而，尽管乍听有点奇怪，但正是在那个地点，在遍地黄金的环境中，老实人找到了一个智慧而快乐的社会。正是在那里，邦葛罗斯的观点终于有可能对了，也即想象中尽善尽美的世界可能成为现实，除了一个遗憾：黄金国隐藏在最难以企及的安第斯山脉的崇山峻岭里，也许就在一小片被撕掉的地图碎片中，一个不存在的地方，一个乌托邦。

然而，尽管这块想象中的乐土具有一切乌托邦见惯的那些模糊而难以令人信服的笔触，但对世界其他地方，连同对其无穷尽的苦难的记述，虽说记述速度极快，却绝非矫饰。那个荷兰属地圭亚那的黑人在以寥寥数行向主角们解释他遭受的惩罚之后说：“我们付了

这代价，你们在欧洲才有糖吃！”[①]同样地，那位威尼斯高级妓女说：“先生呀，如果你可以想象一下这到底是什么滋味：被迫去抚摸一个不管你喜不喜欢的老商人、律师、托钵僧、船夫、修道院院长；受各种侮辱和轻蔑；常常沦落至低声下气向人借裙子，仅仅为了让裙子被一个讨厌的老头子剥掉；刚从一个男人那里赚来一点钱，立即就被另一个男人抢走；被执法人员敲诈，最后躺在医院或圾垃堆里，什么指望也没有，除了可怖的残年……”

确实，《老实人》中的人物似乎都是橡皮，耐得起任何折磨：邦葛罗斯被梅毒糟蹋得不成人形，接着他被吊起，然后又被强迫去奴隶船划桨，然后他又活蹦乱跳地出现。但如果因此说伏尔泰用苦难来敷衍，那就错了。哪一部长篇小说有胆量这样描写女主角：她最初“白嫩、清秀、丰满、迷人”，后来变成居内贡，“皮肤黝黑、满眼黏液、胸脯平坦、一脸皱纹、两臂发红龟裂”？

至此，我们才发现我们原打算完全从外部和表面来阅读《老实人》，可它却把我们带回其“哲学”的核心也即伏尔泰的世界观的核心。这核心并非仅仅是对邦葛罗斯那种天佑的乐观主义的争辩式抨击：如果我们看得仔细些，就会发现陪伴老实人最长久的导师，并不是这位服膺莱布尼茨哲学的倒霉老师，而是倾向于仅看到邪恶在世上连连报捷的“摩尼教徒”马丁；如果说马丁代表着一个反邦葛罗斯的角色，那我们也不能肯定他就是胜利者。伏尔泰认为，像

① 这黑人少了一只手、缺了一条腿。他解释说，他在糖厂里被碾去一个手指，他们就砍去他的手；他想逃走，他们就砍掉他的腿。——译注

乐观主义者邦葛罗斯和悲观主义者马丁那样寻求对邪恶作出形而上学的解释是没有意义的，因为邪恶是主观、难以界定和无法测量的；并不存在一个设计好的宇宙，或者说如果存在的话，知道它的也是上帝而不是人。伏尔泰的“理性主义”是一种唯意志论的伦理态度，它在神学背景下显得特别瞩目，这神学背景就像帕斯卡学说一样，是与人对立的。

如果说我们想起这些接踵而至的旋转式灾难仍能绽开微笑的话，那是因为人生短暂而有限；永远有人自称比我们更不幸；而如果谁碰巧没有任何抱怨且拥有生活可以给予的一切好东西，则他将变成威尼斯元老波谷居朗泰那样的人：对一切翘起鼻子，在原应表示满意和给予赞赏的地方吹毛求疵。书中唯一负面的人物就是波谷居朗泰这个闷蛋；邦葛罗斯和马丁虽然以无望、荒谬的态度来对待一切，但骨子里他们会挺身反抗生活中的各种艰难险阻。

书中有一股智慧的潜流，它是通过一些边缘代言人表达出来的，他们包括再洗礼派教徒雅克、那位印加老人和那位酷似作者本人的巴黎学者。这智慧最后从那位回教修士的口中明白说出，也就是那句著名的箴言“种我们自己的园地”。这当然是一种非常简化的道德；要理解它，就必须认识到它在理智上反形而上学的意义：你不应给自己带来一些你无法以自己切合实际的方法直接解决的问题。还必须认识到它的社会意义：这是首次宣告工作是一切价值的实质①。今天，强调“种我们自己的园地”听起来好像有浓厚的中产

① 那位种自己的园地的苦行僧认为，工作可使人免除烦闷、纵欲、饥饿三大害处。——译注

阶级利己主义的弦外之音：尤其是考虑到我们当前的忧患与焦虑，简直太不合时宜了。并非偶然的是，这句话是在最后一页讲出的，几乎是在这本书结束之后才讲出的。而我们知道在书中，工作似乎只是毒咒，而园地则一再遭毁坏。这也是一种乌托邦，不亚于印加人的王国：《老实人》中的理性声音，只是乌托邦。但同样并非偶然的是，它成为书中最著名的句子，最后成了谚语。我们不可忘记这个时期所标志的认识论和伦理学的剧变（那是1759年，正好是巴士底狱沦陷前三十年）：判断一个人的价值，不再依据他与超验的善或恶的关系，而是依据他实际能达到的或大或小的成就。而这既是一种严格的资本主义意义上的“高效生产”的工作伦理的来源，也是一种实际、负责任和具体承担的道德的来源，没有这一道德就解决不了一般问题。简言之，今天人类在生活中的真正选择，都源自这本书。

1974年

（黄灿然译）

狄德罗：《宿命论者雅克》

在当代文学奠基者们当中，狄德罗的地位仍在继续上升，这主要是因为他那部反小说或日后小说或日超小说的《宿命论者雅克和他的主人》。这个文本的丰富性和创新动力，永不会完全耗尽。

首先要注意的是，狄德罗与当时所有作者的主要意图背道而驰，这意图就是使读者忘记他正在读一本书，然后使他放弃自己，沉溺于叙述中的故事，仿佛他自己正在经历那些事件。狄德罗却凸显讲故事的作者与一心想听故事的读者之间的冲突：在情节如何推进的问题上，一方面是读者的好奇、期待、失望与抗议，一方面是作者的意图、争辩和心血来潮。这冲突构成一种对话，这对话成了两个主角之间对话的框架，而这框架又成为其他对话的框架……

狄德罗把读者与书的关系，从消极接受变成持续争吵，或者说变成一而再的吃惊，而这吃惊使读者保持富有活力的批评精神。这方法，比布莱希特在戏剧上的目标早了两百年。唯一不同的是，布莱希特这样做，有非常明确的教育目的，而狄德罗给人的印象是他

想抛弃任何刻意的作者意图。

可以说，狄德罗在与读者玩某种猫捉老鼠的游戏，每一情节转变时，他都打开了一系列不同的可能性，几乎任由读者选择他喜欢的发展，但结果却是让他上当，只选择一个，而排斥其他发展，而这一个又总是最不“小说”的。如此看来，狄德罗是后来雷蒙·格诺至爱的“潜在文学”这一理念的先驱之一，但他又在一定程度上拒绝这个说法：因为格诺将为他的《如你所愿的故事》建立一个模式，从中我们恍如听到狄德罗邀请读者任意去选择一个结果，而实际上狄德罗是想证明那情节的结果只有一个，没得选择。（而这正好呼应一种明确的哲学选择，一如我们将看到的。）

《宿命论者雅克》是一部逃避规则和归类的著作，并扮演了一个试金石的角色，检验文学理论家们提出的几个定义。此书的结构是一种“延缓叙述”：雅克开始讲他的恋爱故事，但其间出现各种中断、离题和其他故事插入他自己的故事，直到书的结尾恋爱故事才讲完。这个结构，是中国盒子式的故事中套故事，它并非只是遵守一种巴赫金所称的“复调”、“迈尼普斯式”或“拉伯雷式”的叙述：对狄德罗来说，它是这个活生生的世界唯一真实的形象，这形象既不是线性的，在风格上也不是同质的，尽管其断断续续的连接总能显露出一种内在逻辑。

这一切当中，尤不可忽略斯特恩《项狄传》的影响。在当时，《项狄传》就其文学形式和对世事的态度而言，其新颖是爆炸性的：斯特恩这部小说是不拘一格的离题叙述的样板，与十八世纪法国品味截然相反。文学中的亲英派一直是欧洲大陆文学富有活力的冲击

力量：狄德罗在致力于追求表达形式的“真理”时，把亲英倾向当做他的标志。批评家曾指出从斯特恩的小说移植到《雅克》中的措辞和插曲；而狄德罗为了证明他对有关剽窃的可能指责是多么不在乎，实际上还在《雅克》一书临结尾的一个场面之前宣称，这场面抄自《项狄传》。不管他是逐字照抄或意释这奇怪的一页，实际上并不太重要；就《雅克》广泛的轮廓而言，它与《项狄传》简直是风马牛不相及：《雅克》是一部流浪汉故事，描写两个人物骑马漫游，他们讲述、聆听和经历各种冒险；《项狄传》则主要渲染家庭琐事，涉及一群家庭成员或一群来自同一教区的人，尤其是描写一些怪事，例如某一次分娩和那婴儿早期的不幸。必须从更深的层次去寻找两本书之间的相似之处：两本书的真正主题是一系列原因的互相连结，也就是决定每一事件（哪怕是最微不足道的事件）的各种环境的纠缠不清的联系，而对现代作家和读者来说，这类联系已取代了“命运”的地位。

狄德罗的诗学之意义，与其说是独创性，不如说是这么一个事实，也即它逐一回答其他书、与其他书争辩或完成其他书：一位作家的全部努力正是在整体的文化脉络中获得意义。斯特恩的伟大礼物并非只留给狄德罗，而是留给作为整体的世界文学，随后将影响一股浪漫式的反讽潮流。这礼物就是他的态度之深不可测、他的幽默之淋漓尽致和他的写作之驾轻就熟。

同样不能忘记的是，斯特恩和狄德罗都公开承认塞万提斯的杰作《堂吉诃德》是他们创作的重要模本，尽管他们是各取所需：斯特恩把它与英国人善于创造活灵活现的人物的能力结合起来，尤

其是善于突出一些近乎漫画式的特征所包含的独特性；狄德罗则利用流浪汉冒险故事的所有元素，这些故事都秉承“滑稽小说”的传统，发生在旅馆里或路上。

仆人雅克，先于他的骑士主人出现，就连书名也是如此。那骑士的姓名我们无从知晓，仿佛他的存在仅仅为了充当雅克的主人，充当雅克的一个功能；哪怕是作为人物，他也不如其仆人那么显眼。他们的关系是主仆关系，这是毫无疑问的，但也是两位朋友的关系：等级关系仍未受到质疑（当时距法国大革命尚有十年之遥），但等级关系的重要性已有所丧失。（关于所有这些方面，米凯莱·拉戈在为埃伊纳乌迪出版社“百页”丛书的意大利译本《宿命论者雅克和他的主人》所写的精彩导言中都谈到了，文章对这本书的历史、文学和哲学背景作了详尽的论述。）所有重要决定都由雅克做出；而当他的主人变得飞扬跋扈，他偶尔也会拒绝服从，尽管这种拒绝仅是某一程度上的，不会太离谱。狄德罗描写一个人类关系的世界，这些关系建基于个人品质的相互影响，这些影响不会抵消社会角色，但同时也不被社会角色压碎：它既不是一个乌托邦的世界，也不是一个谴责社会机制的世界，而是一个在某个巨变时期被近乎透明地观察的世界。

（两性关系也是如此：狄德罗是通过他固有的精神表明他是一位“女性主义者”，而非建立在一种有意识的选择上。对他而言，女人与男人处在同一个道德和知识水平上，她们同样有权利去追求感情幸福和感官快乐。而在这方面，《雅克》与兴高采烈、孜孜不倦地厌恶女人的《项狄传》之间，存在着一道难以逾越的鸿沟。）

至于看似是雅克所代表的“宿命论”(一切事情“天已注定”),它实际上绝非替无奈或消极辩解,反而总是使雅克表现出主动和永不放弃;他那位看似更倾向于自由意志和个人选择的主人,则往往变得沮丧,让自己被事件击垮。作为哲学对话,他们的讨论有点儿不成熟,但从一些片言只语看,似是指涉斯宾诺莎和莱布尼茨关于必然性的理念。与伏尔泰在《老实人或关于乐观主义》中责备莱布尼茨迥然不同,狄德罗在《宿命论者雅克》中似乎站在莱布尼茨一边,更是站在斯宾诺莎一边,后者力主只有一个无可避免的世界,它有其客观的理性,并以几何学方法论证他的观点。如果在莱布尼茨眼里世界只是众多可能的世界的一个,那么在狄德罗眼里唯一可能的世界就是这个世界,不管它是好是坏(或者说好坏参半),而人的行为不管是好是坏(或者说,它也是好坏参半),都必须是能够对他置身其中的环境做出反应才是有效的。(这包括狡诈、欺骗和精心设计的虚构故事——比如那个“小说中套小说”的例子,也即那些涉及拉波默拉耶夫人和赫德逊神父的情节,他们在现实生活中想出了精心计划的、戏剧性的虚构故事。这与卢梭大异其趣,后者颂扬大自然和“自然”的人的善良与真诚。)

狄德罗深知,那些以最严格的决定论来看世界的观念,实际上是推动个人意志向前走的观念,仿佛意志和自由选择必须在必然性的磐石中凿出一个洞才是有效的。宗教曾经如此,宗教以最大的限度颂扬上帝的意志而贬低人的意志;在狄德罗之后二百年也是如此,今天一些新理论有点决定论的味道,它们在生物学、经济学、社会学和心理学中各显神通。我们今天可以说,这些理论尽管也建立一

种必然性的意识，但已经为真正的自由打开了途径，而对意志和激进主义的崇拜只带来了灾难。

然而，我们不能贸然认为《宿命论者雅克》“教导”这或“证明”那。没有恒定不变的理论观点可以兼容狄德罗这些主角持续不断的运动和腾跃。雅克的马有两次自己识途，领着雅克进了一座山，那里竖立着一个绞刑架。但第三次谜底便解开了：那匹马带他去它的前主人的房子，那前主人是绞刑吏。这显然是一则启蒙时代的寓言，破除对不祥征兆的迷信，但是荒山野岭那些鬼魅似的绞刑吏的形象，也使它成为浪漫主义这股更暗的浪潮的先驱（尽管此时距波托茨基等作家营造的特别效果尚远）。还有，尽管结尾骤然变成一系列冒险，在寥寥几句里发生了主人在决斗中杀死一个男人、雅克跟着芒得兰去做强盗然后重新找到主人并保护主人的城堡免遭洗劫，但我们在这里已看到十八世纪的简洁，这种简洁与例如见于克莱斯特作品中的那种出奇不意和诉诸命运的浪漫主义感染力是大相径庭的。

生活中独特而多样的偶然事件，不能简化为规律和归类，尽管它们各有自己的逻辑。在一则故事中，两名彼此形影不离的军官，他们无法分开生活，却时不时感到一股想互相决斗的冲动。狄德罗以一种凝练的客观性讲述这个故事，却并不隐瞒他们的关系中有某种含混的情欲因素。

如果《雅克》是一部反《老实人》的小说，那是因为它被设想成一部反“哲理小说”。狄德罗深信，不能把真理局限于一个形式或一个教谕式寓言。他希望他的文学创作能够与源源不绝的生活细节

匹配，而不是证明一种可用抽象术语阐述的理论。

狄德罗宽广的写作方式，其反“文学”一点也不亚于其反“哲学”，但今天我们珍视的真正文学作品，实际上反而是狄德罗的作品。并非偶然的是，《宿命论者雅克》最近被米兰·昆德拉这样一位有才干的作家赋予现代戏剧形式，而昆德拉的小说《生命中不能承受之轻》则以他那种把情感小说与存在主义小说、哲学和反讽揉合起来的技巧，表明他是当代最狄德罗式的作家。

1984年

（黄灿然译）

吉安马利亚·奥尔特斯

从前有个想要计算一切的人：包括乐趣、痛苦、美德、缺陷、真理、错误。这个人深信他可以为人类感情与行动的每一面建立代数公式与量化系统。他用“几何精确性”的武器，对抗存在的混乱以及思想的犹豫不决，换句话说，这项武器具有智性风格，这样的风格来自于所有截然明了的对立以及不能反驳的逻辑结果。他认为对于乐趣的欲望以及对于强力的恐惧，是唯一确定的前提，从这里才可以出发进行对于人类处境的了解之旅：只有通过这条路，他才能够成功地证明，就连公正与自我牺牲这样的优点也有其坚实的基础。

世界是包含无情力量的机制：“舆论的真实价值是财富，因为很显然财富会改变和收买舆论”；“基本上，人是由腱、肌肉与其他薄膜所连结起来的骨干。”可以预料的是，这些格言的作者生活于十八世纪。从拉·梅特利的机器—人到萨德的天性之残酷快感的胜利，那个世纪的精神彻底排斥关于人与世界的天佑观点。我们也可以预

料这些格言的作者是住在威尼斯：威尼斯共和国在逐渐衰败的过程中，愈来愈觉得自己被卷入强权之间的压倒性竞赛里，被贸易的利润与逐渐增加的损失所困扰；也逐渐沉浸在享乐主义、赌场、剧院与嘉年华狂欢中。对一位喜欢计算一切的人来说，还有什么地方可以提供更大的刺激呢？他觉得自己身负一项使命，也就是必须设计一个可以在法老牌游戏中成为赢家的体系，在通俗剧中计算出激情的正确数量，他甚至觉得自己应该论述政府对私人经济的干涉，以及各国的财富及匮乏。

不过我们所讨论的这个人，并不是像爱尔维修那样是个学问上的放纵者，也不是像卡萨诺瓦那样，是个实践上的放纵者：他甚至不是个为启蒙价值而战的改革者，不像他那些在《咖啡馆》(*Il Caffe*)期刊工作的同代米兰人。(维利［Pietro Verri, 1728—1797］的《关于乐趣与痛苦本质的论述》于1773年发表在那份期刊上，这是在我们这位威尼斯作家于1757年发表他的《人类生活的乐趣与痛苦之计算》之后。)这位作家的名字便是吉安马利亚·奥尔特斯，他是一位冷淡、易怒的教士，挥舞着尖锐的逻辑外壳，对抗扩散在欧洲的变动预兆，这些预兆甚至在他的故乡威尼斯的地基中隆隆作响。他是个像霍布斯一样的悲观主义者，跟曼德维尔一样喜欢矛盾的事物。他的论点专断，而且风格冷淡、尖刻。阅读他的作品时，我们可以确信他是“理性”最无空想的支持者之一。事实上，我们必须很努力才能接受传记作家以及研究他所有作品的专家所提供的其他细节，特别是关于他在宗教事物上的不妥协态度，以及他坚定的保守主义。(例如我们可以参考托伽兰［Gianfranco Torcellan］1961年

由埃伊纳乌迪出版社出版的《一位美国哲学家的感想》，这是奥尔特斯最重要的散文与对话之一。）这应该让我们获得一个教训，也就是永远不要相信公认的观念和陈词滥调，诸如十八世纪是由重感情的宗教精神与冷静、怀疑的理性之间的冲突所主导这样的传统观点：现实总是要更细致入微，同样的元素不断进行各式各样的组合。在关于人性最机械化、最数学化的观点背后，很容易存在天主教对于世俗物质的悲观主义：精确、透明的形式从尘土冒现，成形之后又再度回归尘土。

在那个时代，威尼斯对于特立独行的人来说，是再理想不过的舞台背景了，而他们犹如哥尔多尼戏剧作品中那些万花筒般的人物。一幅现代绘画将奥尔特斯这位一心只想着算术的厌世教士，描绘为冷静、戴假发、尖下巴、稍带恶意微笑的人，我们可以轻易想象他进场时脸上的表情好像在说，周遭的人不想了解对他来说一目了然的事情，尽管如此，他还是坚持己见，而且同情别人的错误，直到我们看着他摇头离开小广场为止。

奥尔特斯属于一个戏剧的世纪，特别是属于威尼斯这个戏剧之城，这一点并非偶然。他在作品最后经常会写的那句座右铭："谁能说这是我捏造的呢？"在我们的心里埋下怀疑的种子，也就是他的数学证据只不过是讽刺的悖论，而这些证据的作者，也就是这位严谨的逻辑学家，只不过是一张讽刺面具，底下藏着另一种科学、另一项真理。难道这只是由可以令人充分理解的审慎态度所口述的公式，以预防教会权威的非难？奥尔特斯最欣赏的人是伽利略，这并不是没有原因的：伽利略在他的《关于两大世界体系之对话》中安

排了一位人物萨尔维亚蒂，那是他的代言人，他宣称自己只是在扮演哥白尼主义者的角色，尽管他是个不可知论者，而他参与辩论就像在参加化装舞会一般……这类方法后来被证明是多少有效的警惕（就我们所知道的，对伽利略来说并非如此，可是对奥尔特斯来说却是有效的）。无论如何，它显示了作者在这类文学游戏中所获得的乐趣。“谁能说这是我捏造的呢？”在这个问题中，戏剧典型的光影活动建立在论述的中心，在这个论述中，也可能是在所有的人类论述中。谁来决定被说出来的话是真是假？不是作者，因为他服从于读者的裁决（“谁能说……？”）；不过也不是读者，因为这个问题是向一个假设的“谁”提出的，这个谁或许并不存在。也许所有的哲学家体内都藏有一名演员，这名演员扮演他的角色，哲学家并无法介入；或许每一个哲学思想、每一个教条都包含戏剧小品的元素，尽管我们无法判断这出短剧何时开始、何时结束。

（就在半个世纪之后，傅立叶在文学界展露头角，带着同样的矛盾色彩，也是典型的十八世纪人物：他同样是个算术迷，是位激进的理性主义者，也是哲学家的敌人，尽管他的教义推崇享乐主义、感官主义与幸福论，但在生活中他很严肃、孤独、苛刻，不过却也热衷戏剧，不断强迫我们自问：“谁能说这是我捏造的呢？”……）

“人的天性倾向于感官享乐”，《人类生活的乐趣与痛苦之计算》开宗明义地表示，而且它继续写道：“因此，所有的外在物品也同时变成每个人欲望的特殊对象。”人类为了拥有他所欲望的对象，便必须使用力量，而且会与其他人的力量产生冲突，因此计算可

以互相抵消的力量便有其必要。不像卢梭，对奥尔特斯来说，大自然并不具有母性形象，而从他的想法中所冒现的社会契约，比较像是物理手册中力的平行四边形。如果说人在追寻乐趣的过程中，没有互相摧毁的话，这要归功于舆论，舆论是我们今日广义称为文化的一切内容的基础。"所有人合并的力量都能或多或少为每个个体利用的原因"是舆论，而非美德，美德是来自上天的礼物，让我们可以为了利他而牺牲自己；不过我们是在尘世，重要的是舆论，就像它的目标就是"一个人的自身利益一般"。奥尔特斯提供证据来显示，罗马历史中的英雄主义与爱国主义的崇高例子，是如何可以用出于利己的算计结果来加以解释，而奥尔特斯的证据可以用斯金纳的行为主义或是威尔森的社会生物学来加以支撑。

"舆论"就是一些思想形式，我们以之为基础而接受以下这项观念，也就是某些类别的人以各自的方式，拥有某种程度的财富或特权。奥尔特斯特别举出了四种类别的人：贵族、商人、士兵和学者。他试着定义公式，以建立每一项"舆论"的"价值"，而他所谓的"价值"就是收入。

简而言之，他所说的"舆论"相当于我们近代所说的"意识形态"，特别是"阶级意识形态"；可是奥尔特斯并不浪费时间观察它对上层建筑的影响，他以任何的历史唯物主义者都只能望其项背的果断和迅速，将一切转译为经济学的语言，或者说是转译为收入与支出。

他的结论是，在一个人口较多的社会，人可以享受较多的乐趣，遭受较少的恐惧（简单说，在这样的社会中，人是自由的），相对于

那些生活在社会之外，或是生活在人数有限的社会中的人而言，此结论是一项不证自明的原则，可以在社会学的论文中得到发展，根据我们今日的经验得以证实、修改或修正。同样地，从这部作品的最后一个句子可以引申一个完整的关于顺应时势者与反叛者的类型学和决断论，以行为的社会可接受程度高低来分级，在最后一个句子中，存在着一项对比，分别是对较多数“舆论”“敏感”的人，以及“对较少数舆论敏感”的人：前者变得愈来愈“保守、有礼，而且善于掩饰”，后者则是变得“较为诚恳、自由与野蛮”。

身为体系与结构的建造者，奥尔特斯对历史是不可能有特殊偏好的；相反地，我们可以说他对历史一窍不通。他证明了社会只立基于舆论，认为人可以目击的事物才是历史真相，因此道听途说的历史地位次于目击者活生生的声音。可是在他的《历史真相计算》的结论中，奥尔特斯显示了对于宇宙知识的欲望，将焦点放在极小且不可重复的细节上：他总是想要将人性纳入一个由抽象元素所构成的代数公式中，在此处则是谴责任何不是基于所有个体经验深不可测的总数而来的全面知识。

当然，他的方法将他推向泛论，他善于概念合成的才能加剧了他的这个倾向。举例来说，他分析意大利、法国、英国、德国的剧场，然后提供了这四国人民的特征：法国剧场立基于变动，英国剧场立基于“固恋”，意大利剧场立基于“第一印象”，德国剧场则是立基于“最后印象”。我想“第一印象”指的是立即性，而“最后印象”指的是感想；最难以译解的字眼是“固恋”，不过我们推测他在讲到英国剧场时，脑海里想的几乎必然是莎士比亚，所以我想

他指的是将激情与行动推至极致，同时也指在性格描绘与戏剧效果上的某种过度。奥尔特斯从这一切假定意大利人与英国人之间存在着一种类似性，他们的优点都是建立在“想象力”之上，法国人与德国人之间也存在着亲近性，对他们来说，“理性”胜过一切。

这番论述开启了奥尔特斯最生动也最丰富的文本，也就是他的《关于音乐剧场的感想》，在这本书中，他方法的“几何精确性”应用在通俗剧的对称与情景突转上。在此处，奥尔特斯程序式的享乐主义将焦点放在一件好事上，这件好事不像其他的那么不确定：也就是威尼斯文明很有技巧地摆在社会生活中心的“欢愉”。在此处，我们可以看到作者思考的基础更多的是经验主义，而不是数学推理。“每一个‘欢愉’在于每一个感官所经验到的不同运动。乐趣从运动的多样性中衍生而来，就如同厌腻感从运动的持续性中产生。因此，想要提供三小时以上欢愉的人应该要确定他只能制造厌腻感。”

或许音乐与戏剧所产生的欢乐，以及赌博所引起的希望和情绪，是唯一不虚幻的欢乐。至于其他的，在他的确定态度之后，潜藏着忧郁的相对主义。《人类生活的乐趣与痛苦之计算》以这几句话结束：“如果说人们认为我的这些教义流露对人类的蔑视，那么我自己也属于这个物种，却不觉得被冤枉；如果说我断定这个生命的所有欢乐与痛苦只不过是幻觉，我也可以补充说，所有的人类推理只不过是蠢事。当我说所有的推理时，也不排除我自己的‘计算’。”

1984年

（李桂蜜译）

司汤达：知识作为尘云[①]

亨利·贝尔要等到他来了米兰之后——在此之前他是一个世故者，或多或少是一个天才，一个没有明确职业的浅尝辄止者和一个什么都写、好坏参差的作家——才真正具备了某种东西，这东西不能称为他的哲学，因为他所设想的刚好与哲学背道而驰；也不是他作为小说家所追求的诗学，因为他心目中的诗学与小说正好相反（也许他还不知道自己很快就要成为小说家），而是一种只能称为是他的认知方法的东西。

这种司汤达式的方法，建基于独一无二、不可重复的个体生活经验，与倾向于概括性、普遍性、抽象性和几何图形的哲学大相径庭。但它也与小说的世界相反，后者被认为是一个由实体的、单向度的活力构成的世界，一个由连续的线条构成的世界，一个由瞄准某一目标的矢量之箭构成的世界，而他的方法之目标，则是提供这

① 本文提及的司汤达著作和人物姓名，分别根据赫运译《红与黑》、赫运译《帕尔马修道院》和王道乾译《红与白》（即《吕西安·勒万》）。——译注

样一种现实的知识，这种现实以各种小事件的样式显露自己，有具体的地点和时间。我一直试图把司汤达这种认知方法定义成一种独立于它的对象的东西，但是贝尔的认知努力的对象却是某种心理的东西，也即激情的本质，或者说激情的最高形式——爱情。而这位尚未成名的作者在米兰写的专著，就叫《爱情论》，它是他在米兰的最漫长也最不快乐的恋情，也即与玛蒂尔德·登博夫斯基的恋情的结果。但我们可尝试从《爱情论》推断出如今在科学哲学中被称做“范式”的东西，再看看这一范式是否不仅适用于司汤达的爱情心理，而且适用于司汤达世界观的各方面。

> 爱情就像天上所谓的“银河”，一条由众多小星星形成的团块，而每个小星星本身也常常是星云。有关爱情的著作已指出有四五百种很难分辨、连续不断的小情绪构成这种激情，但它们仍只是众多小情绪中最明亮的小情绪，它们常常犯错，把枝节误为主干。

书中继续跟《新爱洛绮丝》和《曼侬·莱斯科》等十八世纪的小说过不去，就像上述引文之前他已反驳了那些宣称可以把爱情描述为一个复杂但呈几何图形的哲学家们。

因此我们可以说，司汤达要去探究其本质的现实，是点式、不连贯、不稳定的，是一团由各种异质现象构成的尘云，彼此隔绝，并可以依次再分为更微小的现象。

在这部著作开头，我们可能会以为作者凭着一种分门别类的

精神来对待他的题材，这种分门别类的精神也在那些年引导傅立叶根据从激情中获得的和谐的、综合的满足感来绘制他的激情天气图。但司汤达的精神，与有条理的系统恰恰相反，后者是他避之唯恐不及的，哪怕是在这本他要写得最有条理的书中。他的活力属于另一种类型：他的论述是围绕着一个他称为结晶体的基本理念组织起来的，他的论述从这结晶体出发，向四面扩散，探索在爱情这名称之下延伸的各种意义之幅度，以及探索**幸福**和**美**这些与爱情相邻的语义学区域的各种意义之幅度。

幸福也是这样，你愈是试图把它限制在一个实质的定义内，它就愈是消融在由一个个互相隔离的不同时刻构成的星系里，就像爱情一样。这是因为（诚如司汤达在第二章指出的）“灵魂会逐渐厌腻任何划一的东西，甚至厌腻完美的幸福”；相关的注释则说：“存在的某个单一时刻只提供一个完美幸福的瞬间，但一个激情的男人生活的方式，一天内却能改变十次。”

然而，这粉末般的幸福是一个可数的存在体，它可用精确的度量单位来计算。在第十七章我们读到：

> *阿尔贝里克在剧院包厢里遇见一个比他的情妇更漂亮的女人：如果你允许我用一种数学的评估方法，不妨说她是一个其容貌可带来三个幸福单位的女人，而不是两个单位（再让我们假设绝色美女可带来四个幸福单位）。他还是更喜欢他的情人的容貌，这容貌可给他带来一百个幸福单位——你大概不会觉得奇怪了吧？*

我们马上就看到司汤达的数学立即变得极其复杂：一方面，幸福的数量有一个客观的体积，与美的数量成比例，但另一方面，幸福投射在爱的激情那难以度量的天平上时，却有一个完全主观的体积。并非偶然的是，第十七章——全书最重要的一章——被冠以“美被爱情篡夺”之名。可是，区分每一个标志的那条隐形之线，也同样穿过美，而我们可以分辨我们眼中的美有客观的一面（尽管很难定义）和主观的一面，这美是由“我们在我们爱的对象中发现的每一种新的美”构成的。这部论著提供的第一个关于美的定义（在第十一章）是“一种给予你快乐的新能力”。接下去的一页，讨论美的相对性，还以书中两个虚构人物为例：德尔·罗索心目中的美，是一个每时每刻都散发肉体快乐的女人，而利西奥·维斯孔蒂心目中的美，则是一个举手投足都必须点燃他的爱的激情的女人。

如果我们明白德尔·罗索和利西奥都是作者心灵的两个方面的化身，那么事情就变得更为复杂了，因为这个分裂过程甚至渗透于主体。但在这里，我们已遭遇一个主题，也即通过化名而不断繁殖的司汤达式自我。就连自我也可以变成一个由不同自我构成的星系：“这个面具必须变成一系列面具，化名的使用必须变成有系统地使用多种化名。”让·斯塔罗宾斯基在他的重要文章《司汤达的化名》中如是说。

但是，让我们不要再往这条路走下去；倒不如让我们把这个恋爱中的人当做一个单独的、不可分裂的灵魂，尤其是在这点上恰好有一条注释，它更准确地把美定义为**我的**美，也即对我而言美是什

么:“它是允诺一个对我的灵魂有用的特质……而且比吸引我的感觉更重要。”值得注意的是，我们在这里找到“允诺”这个词。在第十七章的一段说明中，这“允诺”是最著名的定义“美即允诺幸福”的组成部分。关于这句话，以及它的来源、假设和一直到波德莱尔的后来的回声，詹斯罗·费拉塔曾写了一篇有趣的文章论述过(《价值与体态》，载于《这与那》1964年6月号)。文章突出了**结晶体**这一理论的中心点，也即把爱人的负面外表转化为一个充满吸引力的极。值得一提的是，结晶化这一隐喻，源自萨尔茨堡矿井，人们把没有树叶的树枝扔进矿井里：几个月后收回来，树枝上会沾满岩盐的结晶体，闪烁如钻石。树枝依然隐约可见，但每一节、每一幼枝和棘都具有一种变形的美；同样地，恋爱者也把心灵专注于爱人的每一细节上，进入一种变形的升华境界。这里，司汤达举了一个非常突出的例子，在他看来这例子似乎无论在一般的理论层面或在生活经验的层面都具有最高的重要性：一个心爱的女人脸上的天花斑痕。

> 就连她脸上的小瑕疵，例如一点天花斑痕，也使爱她的男人倍感温柔，而当他在另一个女人脸上看到同样的斑痕，他不禁心荡神驰。这是因为面对那个天花斑痕，他心里激起千种情绪，主要是销魂，但全都引起他强烈的兴趣，当他看见那斑痕时这些感觉就会带着难以置信的力量从他心中涌起，哪怕是在另一个女人的脸上看到。

几乎可以说，司汤达关于美的整个论述，都是围绕着天花斑痕，

几乎使人觉得只有面对极丑的记号，例如一个斑痕，他才可以沉思绝对的美。同样地，也几乎可以说，他全部的激情类型学，都围绕着最负面的处境，也即男人性能力的“大失败”，仿佛整部《爱情论》的重心都落在“论大失败”那一章，也几乎令人觉得这著名的一章是写这本书的唯一理由。他写了之后竟不敢出版，直到死后才面世。

司汤达讨论这个主题的时候，引用蒙田关于同一个主题的散文，但对蒙田来说，这只是一次总体思考的一个例子，他在总体思考中论述了想象力的具体影响，以及反过来论述身体那些违反意志的部分的“不驯的自由”——这方面的论述先于格罗德克和现代人对身体的错综复杂的问题的探究。而对永远以细分来展开且从不泛泛而论的司汤达来说，这个问题涉及解开一个心理程序之结，包括自尊心、升华、想象力和丧失自发性。在司汤达这个永恒的恋人看来，最充满渴望的时刻，一次新恋情的第一个亲密时刻，可以变成最痛苦的时刻；只有意识到这种彻底的消极性，意识到这种黑暗和虚空的旋涡，我们才可以建立一套知识体系。

正是从这点开始，我们才可以想象司汤达与莱奥帕尔迪之间展开一次对话。在一次莱奥帕尔迪式的对话中，莱奥帕尔迪将会敦促司汤达从他的生活经验中得出最痛苦的结论。这样的对话并非完全没有历史根据，因为两人实际上曾于1832年在佛罗伦萨见过面。但我们也可以想象司汤达根据譬如《罗马、那不勒斯和佛罗伦萨》一书中关于他十六年前（1816年）在米兰探求知识的谈话的那些段落来回答莱奥帕尔迪。在米兰那些谈话中，他表明对世故者保持一种

怀疑的距离，宣称与哲学家们在一起他总会把自己弄得很不受欢迎，而他与美女在一起时从不会发生这种事。如此一来，司汤达很快就会放弃莱奥帕尔迪式的对话，而踏上这样一个人的道路：他不想错过任何快乐或痛苦，因为正是这种“不想错过”的态度所催生的无限多样的处境，使生命变得饶有趣味。

因此，如果我们希望把《爱情论》当成“工具论”来读，我们就很难把这种方法与司汤达的时代所奉行的方法调和起来。但我们也许可看到这种方法与历史学家卡洛·金兹堡最近试图在上世纪最后二十年的人类科学中找出的“证据范式”[①]有某种呼应（见《线索：证据范式的根源》，收录于A. 加尔加尼编缉的《理性的危机》（都灵：埃伊纳乌迪出版社，1979年，59—106页）。我们可以根据症状学，根据重视痕迹、症状、非偶然的巧合，重视受忽略的细节、被排斥的因素——也即我们的意识习惯性地视而不见的一切，来追踪这种证据知识的漫长历史。根据这种思路来考察司汤达和他的点式知识，并非牵强附会。司汤达的点式知识把崇高与无穷小、把爱的激情与天花斑痕联系起来，同时不排除这样一种可能性，也即最模糊的线索也许是最明亮的命运的标志。

我们是不是可以说，写《爱情论》这本论著的匿名作者所阐述的有规划的方法，也将成为写小说的司汤达和写自传的亨利·勃吕拉所忠实遵守的方法？就后者而言，我们显然可以肯定地回答，因为他的目标按其定义是与那位小说家的目标恰恰相反的。司汤达的

① 这是“微历史”学家金兹堡提出的一种理论，这种认知模式重视环境证据、推测、直觉，有别于不重视个案而推崇量化的科学范式。——译注

小说（至少就其最明显和最著名的外表而言）讲述的是一些有着干净的直线轮廓的故事，故事中清晰刻画的人物连贯而坚定地紧跟着他们洋溢的激情，而写自传的司汤达则不惜在一大堆非根本的事实中没有条理、没有方向地折腾，试图抓住他自己生命中的根本，他自己的独特个性的根本。如此探求生命，到头来却与“叙述”的初衷适得其反。《亨利·勃吕拉传》是这样开始的：

> 我有勇气以一种明白易懂的方式写这些自白吗？我必须叙述，写下对最微小的事情的“考虑”，但这是一些因其微观性质而必须清楚地讲述的事情。你需要怎样的耐性啊，读者！

回忆本身就其性质而言就是碎片化的，而在《亨利·勃吕拉传》中，回忆多次被拿来跟剥落的壁画相比较。

> 它永远像比萨纳骨室的壁画，在那里你可以清楚地辨认出一只手臂，但手臂附近那块代表脑袋的东西却已剥落。我看见一系列**非常精确**的形象，但它们没有其他外表，除了与我有关的外表；或者说，我只凭借对它们在我身上产生的作用的记忆才看到它们的外表。

因此，司汤达宣称“不存在独创性或真实性，除了在细节中”。以下引用乔瓦尼·马基亚在一篇专门论述这种对细节的着迷的文章中

的一段话（见他的《司汤达：在小说与自传之间》，收录于《巴黎神话》一书）：

> 我们存在的整个过程，被一系列微小、看似不重要的事件所包围，但这些事件标识和披露生命的节奏，就像某一天的陈腐的秘密，我们对这秘密毫不在意，但实际上我们却想把它毁灭……从司汤达那种以人性的眼光看事物的能力，从他那种拒绝选择、纠正和捏造的态度，催生出最怵目的心理直觉和社会洞察力。（《巴黎神话》，都灵：埃伊纳乌迪出版社，1965年，94—95页）

但是碎片化不只涉及过去：哪怕是在现在，一些偶然一瞥的东西，也可以产生甚至更有力的作用，就像半掩的门，在他的《日记》中，他写到透过这半掩的门窥视一个年轻女子在脱衣服时，极希望也能瞥见她的乳房或大腿。“一个躺在床上的女人，则不会对我产生任何作用，但偷偷窥视却给予我最销魂的激动，因为在这情景中她是自然的，而我则不用专注于我自己的角色，而是使自己完全沉醉于激动中。”

而认知过程往往是从最隐晦和私人的时刻，而不是从完全明白的时刻发展起来的。这里有一条线索，与罗兰·巴特为他一篇论文所起的题目联系起来：《任何旨在谈论我们爱的对象的企图都总是注定失败》。《日记》以他最快乐的时刻告终：他于1811年抵达米兰。但是亨利·勃吕拉的自传却是开始于他五十岁生日前夕在亚尼

库利内山上意识到自己的快乐，并立即感到有必要开始叙述他在格勒诺布尔的不快乐的童年。

现在我该问自己到底这一类知识是否也对司汤达的小说起任何作用，即是说，我不知道这一类知识如何与司汤达作为一位充满生命力、充满自主的意志力的小说家的经典形象调和起来。也可以换一个方式来问同一个问题：那个在我的青年时代令我着迷的司汤达，还存在吗，抑或只是一个幻觉？对后一个问题，我可以立即回答：是的，他还存在，他仍一如既往，于连仍站在岩石上凝望天上的雀鹰，对雀鹰的力量和孤独感同身受。然而我也注意到，如今这种精力的集中已不那么使我感兴趣，更使我好奇的是发现它底下还隐藏着什么，整幅画的其他部分是什么——我不能把它称做冰山下隐藏的庞大体积，因为它事实上并没有隐藏，却不知怎地支撑并维系住其他一切东西。

当然，司汤达的主人公在经历其内心冲突时，一般都拥有线性的性格、持续的意志和紧密的自我。这一切似乎都与我试图定义为点式、不连贯和尘云式的基本现实这一概念背道而驰。于连完全被他身上的冲突所定义，也即害羞与意志力之间的冲突。仿佛基于某种绝对的必要性似的，那意志力命令他在花园的黑暗中去抓住德·雷纳尔夫人的手——这是一个非凡的段落，描写他内心的挣扎，在挣扎中，爱情的吸引力的现实力量终于战胜了他那假设中的牢不可破和她那假设中的一无所知。法布利斯是如此兴高采烈地回避任何形式的痛苦，哪怕是被禁锢在塔里，他也未受过任何监禁抑郁症的影响，他的监狱竟变成了一种难以置信的多功能通讯工具，几乎恰

恰变成他实现其爱情的条件。吕西安是如此被自己的自尊心困扰，以至于想从跌下马的难堪中恢复过来、想从德·夏斯特莱夫人的失言造成的误解中恢复过来和想从吻了她的手这一笨拙动作中恢复过来的强烈愿望，竟决定了他未来的所有行动。不用说，司汤达的主人公的道路绝不是线性的：由于他们的行动的场景是如此远离他们梦寐以求的拿破仑战场，因此，为了表达他们的潜力，他们必须戴上与他们自己内心形象截然相反的面具。于连和法布利斯穿上神职人员的衣服并从事其可信性从历史真实性的角度看至少是有争辩余地的传教职业；吕西安则干脆买一本祈祷书，但他有双重面具，也即一个奥尔良派军官的面具和怀旧的波旁同情者的面具。

在投入激情时浑身都是自我意识，这在女主角们身上甚至更明显。德·雷纳尔夫人、吉娜·桑塞维利纳和德·夏斯特莱夫人，全都要么在年龄上大于要么在社会地位上高于她们的年轻恋人，全都比他们更清醒、更果断和更有经验，且愿意在他们犹豫不决时容忍他们，而非受他们摆布。也许她们是司汤达对他所知甚少的母亲形象的投射，这母亲形象曾通过《亨利·勃吕拉传》中他瞥见的那位跃过婴儿床的坚毅母亲而被他不朽化；也许她们是某个原型人物的投射，他曾不断在被他作为资料来读的古代编年史中寻求这种原型人物的踪迹：例如那个与某位法尔内塞王子（他被描写成"法尔内塞塔"的第一个囚徒）相爱的继母[①]，几乎令人觉得司汤达想把这段恋情变成一个神话核心，来象征吉娜与法布利斯之间隐藏的关系。

① 两个英译本都译为继母，《帕尔马修道院》中译者郝运在前言中述及这段历史时，说是姑母，而书中吉娜与法布利斯的关系亦是姑侄关系。——译注

除了男女主角之间的意志力的较量之外，还有作者的意志力——他的作品的真正主题。但每个意志力都是自主的，只能提供其他意志力自由地接受或拒绝的机会。在《红与白》手稿有一句眉批："最出色的猎狗只能将猎物赶进猎人猎枪的射程里。如果他不开枪，猎狗也无能为力。小说家就像主人公的猎狗。"

在猎狗和猎人追踪的这些线索中，我们可以看见司汤达最成熟的作品《红与白》之形成。这部小说所表现的爱情，着实像一条银河，充满密集的情绪与感觉，以及互相追逐、互相超越和互相取消的情景，酷似《爱情论》所勾勒的方案。这种情景，尤见于吕西安与德·夏斯特莱夫人在舞会上。他们在舞会上首次有机会交谈和互相认识。舞会开始于第十五章，结束于第十九章，详尽记录了这位青年军官与那位夫人之间一系列微小事件，有一搭没一搭的瞎扯，交替的害羞、傲慢、犹豫、爱恋、怀疑、耻辱和轻蔑。

这些篇章中最令人印象深刻的，是极其丰富的心理细节、多种多样的情绪起跌和"善变的心"①——对普鲁斯特的指涉（他是这条路上不可避免的终点站）反而突出了司汤达以其经济的描写和线性的陈述所取得的成就，线性的陈述尤其确保我们的注意力永远集中于情节中基本关系的纠结。

司汤达对七月王朝期间那些合法省份中的贵族社会的描写，就像动物学家的冷静观察，敏锐地检视最微小的动物群的形态学特征，如同在这些篇章中一段出自吕西安之口的话所公开宣称的："我应像

① "善变的心"系普鲁斯特小说《追忆逝水年华》初拟的书名。——译注

研究博物学那样研究他们。居维叶以前常常在巴黎植物园告诉我们，有条理地研究蠕虫、昆虫和最讨厌的海蟹，小心地注意它们的相异和相似之处，是治疗这些动物引起的反感的最佳办法。”

在司汤达的小说中，背景——或至少某些背景，例如招待会和沙龙——不仅是用来建立气氛，而且是用来确定位置的。场面是通过人物的运动、通过人物在产生某些情绪或冲突的时刻之位置来呈现的，反过来，每次冲突也是由冲突发生的特定地点和时间来呈现的。同样地，自传作家司汤达也感到这样一种奇特的必要性，也即地点的确定不是通过描述，而是通过勾勒这些地点的草图。他除了概括性地描述地点的布局外，还指出不同人物的具体位置，于是乎《亨利·勃吕拉传》的篇章就像一张地图，详尽地铺展在我们眼前。这种对地形学的着迷源自何处？是否源自他的匆促草就，也即略去最初的描写，后来才根据仅足以用于唤起他的记忆的那些笔记来发展？我想，并非只是源自这点。由于他只对每一事件的独特性感兴趣，因此地图就起到确定事件发生的地点的作用，就像故事起到确定事件发生的时间的作用。

小说中描写的背景，更多是外部而非内部：《红与黑》中的弗朗什孔泰地区的高山风景，或《帕尔马修道院》中布拉奈斯神父从钟楼凝视的布里安扎风景，但在我看来司汤达笔下最出色的风景，是出现在《红与白》第四章的普通、毫无诗意的南锡风景，那是工业革命初期典型的讲究实用的肮脏。这风景预示着主角的良心冲突，他正处于乏味的中产阶级生活与他对贵族生活的向往的夹缝中，后者如今只剩下一个空壳。这是一种客观上消极的因素，但对年轻的

长矛骑兵吕西安来说，这因素只要得到生活和爱情的狂喜的滋润，随时可结晶化，变成美的花蕾。司汤达的见识的诗意力量，不仅在于它的热情和兴奋，而且在于它冷酷地憎恶一个完全失去吸引力的世界，他感到自己被迫去把这个世界当成唯一可能的现实来接受——例如南锡的郊区，当吕西安奉命去那里镇压最早的一场工人起义时，骑马的士兵在灰色的清早鱼贯穿过阴森的街道。

司汤达通过个人行为的轻微颤动来记录这些社会转型。为什么意大利在他心中占据如此独特的位置？我们一再听到他重复说，巴黎是虚荣的王国：与意大利相反，而意大利在他眼中是一个具有真诚而客观的激情的国度。但我们不可忘记，在他的精神地理上，尚有另一个极，那就是英国，英国是一个他总想认同的文明。

在《自我主义者的回忆》的一个段落中，他作出一个决定性的选择，选择意大利而不是英国。而他选择意大利，恰恰是因为意大利是我们今天所谓的欠发达国家，而英国那种要求工人每天劳累八小时的生活方式在他看来是“荒谬”的：

> 英国劳工那种夸张而压迫性的工作量，雪了我们的滑铁卢之耻……衣衫褴褛的穷苦意大利人，更接近幸福。他有时间做爱，他一年有八十天至一百天献给宗教，这要有趣得多，因为宗教实际上使他有点儿害怕。

司汤达的想法，是要有一定节奏的生活，这种生活应有空间做很多事情，尤其是浪费一点时间。他的出发点是拒绝外省的肮脏，对父

亲和格勒诺布尔满怀愤怒。他奔赴大城市：米兰在他心目中是一个伟大的城市，这里仍然有着旧制度的审慎魅力和他自己在拿破仑时期的青年时代的激情，尽管这个宗教国家和贫穷国家有很多方面并不合他的胃口。

伦敦也是一个理想的城市，但伦敦那些可满足他自命不凡的品味的东西，其代价却是先进工业社会的残酷。在他内心的地图上，巴黎是一个与伦敦和米兰等距的点：巴黎由牧师和利润法则统治，因此司汤达才会不断有离心的冲动。（他的地图是逃遁的地图，我也应把德国包括在这地图上，因为他正是在德国发现了他署在他的小说上的名字：因此这个名字要比他使用过的其他面具包含更严肃的认同。但我必须指出，对他来说德国仅仅代表他对拿破仑的史诗式斗争的怀旧，这方面的记忆在司汤达那里并不强烈。）

他的《自我主义者的回忆》是一部关于他身在巴黎时期的自传片断，但也触及巴黎时期前后在米兰和伦敦的生活，因此它在一定程度上勾勒了司汤达世界的大致轮廓。它可以说是他最佳的未能如愿的小说：说它未能如愿，一方面也许是因为他缺乏一个可效仿的文学榜样，来使他相信他可以把它写成一部小说，另一方面是因为只有以这种未能如愿的形式，才有可能发展一个关于不在和错失机会的故事。《自我主义者的回忆》主要是描写他不在米兰——他是在发生了那次著名的灾难性恋爱事件后放弃米兰的。在巴黎这个被他视为他不在的地方，每一次历险都一败涂地：他与妓女的关系的心理失败、他与社会的关系和与知识界交流的精神失败（例如，他与他最敬仰的哲学家德斯蒂·德特拉西会晤）。然后是伦敦之行的失败记

录，其高潮是那个关于没有履行决斗的不寻常故事：他没有准时到决斗地点挑战那位傲慢的英国船长，然后徒劳地在码头区各个小旅馆寻找他。

在这部充满灾难的故事中，有一块意想不到的幸福的绿洲：伦敦一个最贫困的郊区一座住着三个妓女的房子里。这房子不仅没有变成他曾担心的邪恶陷阱，反而是一个玩具屋似的小而精致的空间。妓女都是些穷苦姑娘，她们以优雅、端庄和谨慎的举止迎接三位喧闹的法国游客。终于在这里找到一个"幸福"的形象，尽管是穷苦而脆弱的幸福，与我们的"自我主义者"所渴望的相去甚远!

我们可否因此下结论，认为真正的司汤达是消极的司汤达，一个必须在他的失望、逆境和失败中才能找到的作家？不。司汤达所争取的价值，是一种生存张力的价值，它产生于以我们的环境的特定性质和局限来衡量我们自己的特定性质（和局限）的时刻。正因为生存是由熵，由一切化解为瞬间和冲动——就像粒子失去形状和联系——这一特点所支配，他才想让个人根据能源保存原则或者说根据能源负荷的不断再生产原则来充分实现自己。这是一种迫切性，他愈是清楚无论如何熵最终都会胜利，愈是清楚有着无数星系的宇宙最终只会剩下一个由原子构成的旋涡在虚空中漂浮，这迫切性就愈是强烈。

1980年

（黄灿然译）

给《帕尔马修道院》新读者的指南

有多少新读者会因为即将在电视上播出的《帕尔马修道院》电影版，而受到司汤达这部小说的吸引呢？跟电视观众的总数比起来，或许很少，可是跟意大利人所读的书的数量比起来，或许很多。不过任何数据都无法告诉我们，有多少年轻人从书一开始的几页便被打动，并立刻深信这是有史以来最棒的小说，是他们一直以来便想阅读的作品，而且这本书会成为他们后来读的其他书的基准。（我指的特别是开头几章；如果我们继续往下读，又会发现它变成了另外的一本小说，或是彼此不同的好几本小说，使得读者改变他对故事的亲疏态度；无论情况如何，才气焕发的开端都会继续影响读者。）

这是发生在我身上的情况，也是发生在过去一百年来许多不同时代读者身上的情况。（《帕尔马修道院》于1839年问世，不过我们必须排除掉司汤达最终被了解前的那四十年，他自己非常精确地预见到了这四十年；尽管在他所有的作品中，这一部是最即时获得

成功的，而且它的发行有赖于巴尔扎克一篇相当热情的长论文，整整七十二页长！）

我们不能确定这样的奇迹是否会再度发生，也不确定它会持续多久：一本书令我们着迷的原因（也就是说它的诱惑力，这与它的绝对价值是完全不同的），是由许多无法估量的元素所组成的。（一本书的绝对价值亦是如此，如果说这个句子有任何意义的话。）当然，即使今日我再翻开《帕尔马修道院》，就像我曾经在持不同品味与期待的不同时期重读这本书，它蕴含的音乐力量会立刻将我攫住，也就是"活泼的快板"：那是开头的几章，在拿破仑时代的米兰，炮声隆隆的历史与个体生活的节奏以同样的步伐并肩前进。十六岁的法布利斯在潮湿的滑铁卢战场上跟着随军小贩的推车及奔驰的马匹四处漫游，我们跟着他进入纯粹的冒险，这样的气氛是典型的冒险小说，充满了刻意调节好的危险与安全，也包含了分量很重的年少轻狂。死不瞑目的尸体及僵硬的手臂是首批战争被文学所开发的真正尸体，以用来解释战争的真相。而从一开始便弥漫的多情女性气氛，充满了保护性的惶恐与嫉妒的阴谋，这已经揭示了小说的真正主题，它会伴随法布利斯直至故事终了（这样的气氛持续下去只能变成是压迫性的）。

或许是因为我所属的时代，在年轻的时候经历了战争以及政治剧变，所以我变成了《帕尔马修道院》的终身读者。可是在我较不自由也较不平静的个人记忆中，占主导位置的是不协调与刺耳，而不是那诱人的音乐。或许相反的情况是真的：我们认为自己是某个特殊时代的小孩，因为我们将司汤达式的冒险投射到我们自身的经

验上，以转变它们，就像堂吉诃德所做的那样。

我说过《帕尔马修道院》包含许多不同的小说，而我将注意力集中在小说的开头：这部小说一开始时像是一部关于历史、社会的编年史，以及流浪汉冒险故事。接着我们进入小说的核心，换句话说，进入艾内斯特四世亲王的小宫廷世界（这个杜撰的帕尔马在历史上符合莫德纳，莫德纳的居民热烈地如此宣称，例如德尔菲尼，可是就连马尼亚尼这样的帕尔马人也很满意这样的叙述，仿佛这是他们自身历史的升华版本）。

此时，小说变成剧场，密闭的空间，摆放无数棋子的棋盘，一系列错配的激情在其中发展的灰色、固定的地点：莫斯卡伯爵这个位高权重的人是吉娜·桑塞维利纳的爱情奴隶；桑塞维利纳要什么有什么，可是她只在意自己的侄子法布利斯；法布利斯最爱的是他自己，他享受少数几场迅速的艳遇，将它们当做串场表演，最后将环绕在他周围的所有能量集中在他对天使一般、心事重重的克莱莉亚的无望激情上。

这一切都是发生在宫廷与充满社会阴谋的小世界中，一边是一位因为吊死两名爱国者而心生恐惧的亲王，另一边则是检察官哈西，他是平庸官僚的化身（这或许是小说中第一次出现这样的人物），而平庸的官僚本身也具有吓人的元素。此处的冲突与司汤达的意图一致，一边是梅特涅落后的欧洲形象，另一边则是激情的绝对本质，这些激情无法容忍界限，而且它们是一个已经被推翻的时代之高贵理想的最后避难所。

这本书的戏剧中心就像是一出歌剧（而歌剧是热爱音乐的司汤

达了解意大利的第一项媒介），可是《帕尔马修道院》中的气氛（幸运地）并非是悲剧歌剧的气氛，而是轻歌剧的气氛（如同瓦莱里所发现的）。暴君统治虽龌龊却迟疑且笨拙（更糟糕的情况曾经真的在莫德纳发生），而激情虽然有力，却是根据相当基本的机制在运作。（只有一名角色拥有心理复杂度，那就是莫斯卡伯爵，他是个精于算计的角色，不过也是个绝望、占有欲强及空虚的角色。）

可是“宫廷小说”的元素并不止于此。小说将意大利转变为拥护波旁复辟的国家，除此之外，还有文艺复兴的历史情节，司汤达在书店中搜出历史传奇，并根据其中一则写成了他自己的《意大利编年史》。这一则传奇处理的是亚历山大·法尔内塞的生平。他受到一位姑妈的宠爱与保护，这位姑妈是位高雅、工于心计的贵妇，亚历山大享有辉煌的牧师职业生涯，尽管年轻时曾经有过放荡不羁的冒险（他也曾经杀过一名对手，因而被囚禁在圣天使堡），后来变成教皇保罗三世。这则发生于十五、十六世纪罗马的暴力故事，与生活在充斥着虚伪与良心不安的社会里的法布利斯有什么关联？一点也没有，不过司汤达计划的小说就是那样开始，将法尔内塞的生平转移到当代，展示意大利持续的活力与自发的激情，他始终信任这些特质（尽管他也可以在意大利人身上辨识出较不明显的成分：例如他们缺乏自信，他们的忧虑、谨慎）。

不管灵感的原始来源为何，小说的开端包含了独特的活力，所以它可以轻易独自持续下去，对文艺复兴的编年史置之不理。不过司汤达却经常回到文艺复兴，并且再度求助于法尔内塞，以当做他的范本。遵循这个来源所获得的最格格不入的结果是，当法布利斯

一脱去他的拿破仑军服，便进入神学院宣誓。在小说接下来的情节中，我们必须想象他做高级神职人员的打扮，无论对于他还是我们来说，这都是相当不舒服的概念，因为我们必须费劲来协调这两个形象，而他的教士身份只影响了他的外在行为，丝毫没有影响到他的精神。

早先几年，另外一位司汤达主角，同样渴望拿破仑式荣耀的年轻人，决定穿上教士长袍，因为复辟王朝阻挡了所有人的军事生涯，除了贵族子弟以外。可是在《红与黑》中，于连的另一项职业是小说的中心主题，和法布利斯比起来，这个状况给于连带来更严重也更戏剧化的后果。法布利斯不是于连，因为他缺乏心理的复杂度，不过他也不是注定要当教皇的法尔内塞，法尔内塞是一则故事的象征主角，这则故事既可以被诠释为骇人听闻的反教会明证，也可以被诠释为关于罪人获得救赎的教化传说。这样说来，法布利斯是谁呢？撇开他所穿的服装以及他所卷入的事件不谈，法布利斯是个想要解读自身命运符号的人，引导他的是他真正的老师所教给他的知识，也就是修士兼占星学家布拉涅斯。他自问关于未来与过去的事情（滑铁卢是否是他的战场？），不过他的整个现实是位于现在。

就像法布利斯，整部《帕尔马修道院》克服了它综合本质的矛盾，这要归功于持续的运动。当法布利斯最后入狱时，一部新的小说在原来的小说之中开始了：这本小说是关于监狱、塔楼以及他对克莱莉亚的爱，这与书中的其他部分截然不同，甚至更难以定义。

没有比囚犯的状况更痛苦的生存条件了，不过司汤达对痛苦的态度是如此叛逆，以至于即使当他必须呈现人物在塔楼囚房隔绝的

状态时（这是在神秘且悲惨的逮捕行动之后），他所传递的心理态度总是外向的，而且充满希望："什么！我这么害怕监狱的人，居然被关在监狱里，而且我不记得自己曾经感到过悲伤！"我不记得自己曾经感到过悲伤！从来没有以如此漫不经心及活力充沛的态度所表达出的浪漫的自怜辩驳。

这座法尔内塞的塔楼从来不存在于帕尔马，也不存在于莫德纳，不过它却具有精确的外形：事实上，它由两座塔楼构成，较细的塔楼盖在较厚的塔楼之上（此外，在突出的角楼上盖了一栋房子，上方是一间大型鸟舍，年轻女子克莱莉亚便出现在这里）。这是小说中的神奇空间之一（在某些方面，它让我们想起阿里奥斯托作品中那座以假乱真的魔堡，在其他方面则让我们想到塔索），这显然是个象征：如同所有真正的象征，我们从不能判定它究竟象征什么。显然是内心的隔绝；不过或许更是象征开放的态度与爱的交流；法布利斯使用高度复杂的奇异无线电报系统，设法从囚房与克莱莉亚及他那位永远足智多谋的姑妈吉娜通信，这时的他显得前所未有地爽朗及健谈。

塔楼是法布利斯初次浪漫爱情开花的地方，也就是他对遥不可及的克莱莉亚的热恋，那是狱卒的女儿，不过塔楼也是桑塞维利纳之爱的镀金牢笼，从一开始，法布利斯便是这份爱的囚犯。这座塔楼的起源（第十八章）回溯到一位被关在其中的年轻法尔内塞的故事，他之所以被关在那里，是因为他爱上了继母：这是司汤达小说背后的神经核心，"高攀婚姻"，或者说是对于较年长或社会地位较高的妇女之爱慕（于连与雷纳尔夫人，吕西安与夏斯特莱夫人，法

布利斯与吉娜·桑塞维利纳)。

塔楼也意谓高度，代表远眺的能力：法布利斯从塔楼上可以俯瞰不可思议的景观，包含从尼斯到特雷维索的整个阿尔卑斯山区，以及从蒙维索到菲拉拉的整个波河流域。不过这不是全部；他也可以看到自己的一生，以及其他人的生命，还有构成人类命运的复杂关系网络。

从塔楼上可以眺望整个意大利北部，从这本写于1839年的小说高处，也可以看到意大利历史的未来：厄内斯特四世亲王是个心胸狭小的专制暴君，不过他也是位可以预见意大利复兴运动未来发展的卡洛阿尔贝托，他内心一直希望可以成为意大利的立宪君主。

用历史及政治的角度来解读《帕尔马修道院》始终是个可以预测，甚至是必要的方法，这样的解读方式始自巴尔扎克（他将这本小说定义为新马基雅维利的《君王论》！）。同样的，司汤达赞扬被复辟所扼杀的自由与进步的理想，我们可以轻易展示司汤达的赞扬是极为肤浅的，而且我们也有必要这么做。不过司汤达的轻率正可以提供我们一个不容低估的历史及政治教训，他向我们显示，前雅各宾主义者或前拿破仑主义者是如何轻易变成（并且继续保持）拥护君主政体集团的专断及狂热分子。这样危险的态度及行动似乎由最有力的信念所主导，这些态度及行动向我们显示，在它们背后支撑的其实没有什么，这是我们在当时的米兰及其他地方屡见不鲜的现象，可是《帕尔马修道院》的美在于这一点是在没有大声嚷嚷的情况下被陈述出来的，而且被理所当然地接受。

让《帕尔马修道院》变成伟大的“意大利”小说的因素，在于

政治意识是各种角色算计过的重新调整与重新分配：亲王在处决雅各宾主义者时，挂心着要与他们建立未来的权力平衡，那可以让他在迫近的国家统一运动中居领袖位置；还有莫斯卡伯爵，这位拥戴拿破仑的军官变成了立场强硬的部长，及反动政党的领袖（不过他只打算鼓动一小撮的反动极端分子，然后凭借着与他们疏远，以突显自身立场的温和），而这一切丝毫没有影响到他的内在本质。

我们愈是往下读，另一个司汤达式的意大利形象便愈是远离，这个意大利是个感情慷慨而且充满自发性的国家，对于刚抵达米兰的年轻法国军官来说，这个在他眼前展开的意大利是块幸福之地。在《亨利·勃吕拉传》中，当他达到这个时刻，并且准备描述他的幸福时，他用以下的句子中断他的叙述：我们总是无法成功谈论我们所爱的事物。

这个句子为罗兰·巴特的最后一篇论文提供了主题与标题，他原本应该在1980年于米兰举行的司汤达研讨会上宣读这篇论文的（可是就在他写作这篇论文的期间，遇上了那场致命的车祸）。巴特在他完成的篇幅中观察到一件事，也就是司汤达在他的自传性作品中，多次强调他年轻时在意大利度过的快乐时光，可是他从来没有设法加以描述。

> 不过二十年之后，在某种事后回想中（这也是爱情扭曲的逻辑之一部分），司汤达写下了关于意大利的激情洋溢段落：没错，这些段落在我这样的读者身上，激起了心醉神迷与灿然的感觉（我确定自己不是唯一有这种感觉的

人)，这是他在私密的日记中所提到却无法传递的感觉。这名法国人抵达米兰时所产生的幸福与乐趣，与我们的阅读乐趣之间，存在着奇迹般的共鸣：被叙述出来的效果终于与被制造出来的效果一致了。

1982年

(李桂蜜译)

巴尔扎克：城市作为小说

当巴尔扎克开始写《费拉居斯》[1]时，他感到自己必须着手去做的，是一项庞大的事业：把一座城市变成一部小说；把城市的区域和街道当成角色，赋予每个角色完全相异的性格；使人物和情景活灵活现起来，如同植物自发地从这条街或那条街的道旁猛长起来，或作为环境因素，与那些街道构成如此强烈的对比，以致引发一系列大灾难；确保在每一变化的时刻中真正的主角都是这座活生生的城市，其生物延续性则是巴黎这头怪兽。

然而，他出发时却心怀完全不同的理念，也即让神秘角色通过一个由秘密社团组成的隐形网络来发挥力量。换句话说，他有两个心爱的灵感来源，而他想把它们合而为一，写一组小说。这两个灵感来源就是秘密社团和某个处于社会边缘的人的隐蔽而无限的力量。使超过一个世纪的流行小说和严肃小说获益匪浅的那些神话，

① 书名和人名根据袁树仁译《十三人故事》。——译注

全都在巴尔扎克这里浮现。那个把自己变成神出鬼没的全能者并对遗弃他的社会进行报复的超人，将出现于《人间喜剧》的多部小说中，只不过他不叫做超人，而是化身为伏脱冷这个时刻都在变化的人物；这个超人还将成为后来最畅销的小说家屡试不爽的卖点，在所有《基度山伯爵》式、《歌剧魅影》式甚至可能是《教父》式的小说中投胎转世。那种把触须伸向各处的影影绰绰的阴谋，将成为十九世纪初最深奥精妙的英国小说家半认真、半闹着玩的一种痴迷，并将在我们时代以系列形式生产的暴力间谍惊险小说中再次现身。

《费拉居斯》写作的年代，仍处于拜伦式的浪漫主义潮流中。在1833年某期《巴黎杂志》（巴尔扎克与该杂志签约，每月为它写四十页，出版商总是不断抱怨他迟交稿、在校对阶段过量修改），巴尔扎克发表了《十三人故事》的序言，承诺要披露这十三个坚定的江湖人物的秘密，这十三人达成一个互相帮助的秘密协约，抱成一团，无往不利。巴尔扎克在序言中宣布说，第一部叫做《行会头子费拉居斯》（Devorants或Devoirants这个词，一般是指某行会的成员，意为“义不容辞的伙伴”，但巴尔扎克显然看出它与那个更阴险的词devorer［吞噬］有一种假词源学上的关系，于是加以利用，要让我们联想起“吞噬者”。）

序言的写作日期是1831年，但巴尔扎克等到1833年才着手这个工程，而且第一章并未能及时在发表序言的那期《巴黎杂志》之后那一期刊出，所以该杂志在两周后才一次刊出首两章；第三章则导致接下去那一周的杂志推迟出版，第四章和尾声则以特刊的形式在四月份出版。

但是，发表出来的小说，与序言所承诺的很不一样：作者对原计划已不感兴趣，更吸引他的是另一样东西，正是这东西导致他在手稿上煞费心机，跟不上杂志要求的速度。这东西迫使他在校稿上写满纠正和增补，完全改变了原来的排版。他采用的情节依然足以使读者屏息，紧跟那些令人瞠目结舌的神秘而曲折的故事，而费拉居斯这个有着阿里奥斯托式绰号的黑暗人物，则扮演了中心角色；但是，使他拥有秘密力量和使他臭名昭著的那些冒险，则是过去式的，巴尔扎克只让我们目睹他的衰落。至于这"十三人"，或者说另十二名成员，作者显然已忘记他们，仅让他们在远处隐约出现，仿佛在安魂弥撒仪式上，几乎只是装饰性的角色。

巴尔扎克此时热衷的，是一部关于巴黎的地貌学史诗。他跟着自己的直觉走，而他是第一位对巴黎拥有这样一种直觉的人，也就是把这座城市当做语言、当做意识形态、当做某种制约每一思想和言行的东西，其街道"凭其外表使我们产生各种我们无力抗拒的念头"；把这座城市当做一头庞大甲壳纲动物的怪兽，其居民只是推动它爬行的腿。在此之前的多年间，巴尔扎克已在杂志上发表了不少关于巴黎的生活素描和典型人物的画像：但如今，他有一个构思，拟把这方面的材料组织起来，变成一部巴黎百科全书，有足够空间容纳一些小论文，例如在街上跟踪妇女、一幅值得杜米埃去画的行人被雨水淋湿的风俗素描、对街头流浪汉的考察、有关年轻女工的描述和对各种口语的记录（当巴尔扎克的对话不再像平时那样注重辞令，它们就可以模仿最流行的用语和新词，甚至复制人们的声调——例如，一名街头小贩宣称秃鹳的羽毛可以使妇女的发式"有点

轻飘飘的感觉，几乎有点奥西恩风格，非常入时”）。除了这些外部风景外，他对室内陈设的描写也见功夫，无论是邋遢还是奢华（有精细的画面效果，例如格吕热寡妇陋室的紫罗兰花盒）。对拉雪兹神甫公墓和与葬礼有关的迷宫似的繁文缛节的描写，成为整幅画的收笔，使得这部开头把巴黎视为有生命的组织的景象来描写的小说，最后以巴黎死者的景象告终。

巴尔扎克的《十三人故事》变成一张大陆地图，也就是巴黎的地图。继《费拉居斯》之后，他继续写另两个故事（他的顽强从不允许他半途而废），以完成三部曲，但他换了出版商（他已跟《巴黎杂志》闹翻了）。后两部小说不仅与第一部非常不同，而且彼此也相去甚远。但它们也有共通点，一是主角们都是秘密组织的成员（这方面的描写实际上只算是情节的点缀）；一是小说中各种长篇大论的离题话，为他的巴黎百科全书添加了不少条目：《朗热公爵夫人》（一部以自传体的动力写成的充满激情的小说）在第二章提供了一份有关圣日耳曼区贵族的社会学研究；《金眼女郎》（这部小说重要得多，它是法国文学一条脉络的重要文本之一，这条脉络始于萨德，持续至今日——譬如巴塔耶和克洛索夫斯基）开篇就像人类学博物馆，展览被分成各种社会阶层的巴黎人。

如果说在这个三部曲中，此类离题话的丰富性在《费拉居斯》要比在另两部小说中更高，那也并不意味着巴尔扎克只在这些离题话中投入他全部的写作力量，因为哪怕是在描写于勒·德马雷先生和夫人的关系的那场细腻的心理戏剧时，他也全神贯注。当然，我们觉得这对完美的夫妻的戏剧，并不是太有趣，这是因为我们的阅

读习惯位于某一庄严的高处，使我们只能看到炫目的云雾，而无法辨认运动和对比。然而，在描写那挥之不去的怀疑的阴影无法从外表抓破他们含情脉脉的信任、而是从内部侵蚀那信任时，整个过程绝非以陈腐措辞叙述。同样地，我们也不可忘记，有些段落，例如克莱芒丝致丈夫的最后一封信，在我们看来可能只是老套的雄辩的练笔，其实却是巴尔扎克最得意的行家里手的段落，一如他本人向韩斯卡夫人坦白的。

另一场心理戏剧，写的是一位父亲对女儿的溺爱，这个故事不那么令人信服，尽管它可被视为《高老头》的初稿（虽然在这故事中，利己主义全在父亲那边，而牺牲则全在女儿那边）。狄更斯在其杰作《远大前程》中，则能够从一名前囚犯父亲的归来，发展出很不同的情节。

但是，若我们承认书中对这些心理戏剧的重视亦有助于使冒险情节降至次要地位，那我们也必须承认我们如今仍读得津津有味，很大程度是拜后者所赐：书中的悬疑是有效的，尽管故事的感情中心不断从一个人物转移到另一个人物；事件的节奏是激动人心的，尽管情节中的很多片断因没有逻辑或不准确而多少有点松垮；于勒夫人神秘现身于使她有失身份的臭名远扬的街区，是业余侦探在一部小说中遇到神秘犯罪活动的最早场面之一，尽管谜底揭开得太快，以及令人失望地简单。

这部作品以大都会的神话做基础，而它作为一部小说的全部力量，正是得到这个神话的支持和加强。当时，在这个大都会里，每个人物似乎仍然都有一张独特的面孔，犹如安格尔的肖像画。无名

群众的时代仍未开始，但用不着等太久，实际上只差一小段时间，也即巴尔扎克和小说中对巴黎的神化与波德莱尔和诗歌中对巴黎的神化之间这二十年。若要阐述这个过渡期，引用两段文字就够了。这两段引文来自一个世纪之后的两位读者，两人都对这类问题感兴趣，却是从不同的路线抵达的。

> 巴尔扎克发现巴黎是一座充满神秘的大城市，而他永远机警地保持的意识，是一种好奇的意识。这是他的缪斯。他的态度既不是喜剧性的，也不是悲剧性的，而只是好奇。他深陷于事物的盘根错节中，却总有能力觉察并向我们许诺一个神秘故事，于是他怀着浓厚、充满活力和最终洋洋得意的热情，开始逐件逐件拆开整部机器。看他如何对待新角色：他上下打量他们，仿佛他们是珍稀物种，他描述他们、雕刻他们、定义他们、评论他们，直到他传达他们所有的个性并向我们保证有奇观可看。他的结论、观察、长篇大论和妙语，并不包含心理真实性，而是一位力求把一宗棘手的神秘案件弄个水落石出的主审法官的直觉和计谋。所以，一旦解开谜团的努力已有结论——在小说开头或中间（从来不会在结尾，因为结尾一切都已真相大白，包括谜团）——而巴尔扎克又怀着同时是社会学、心理学和抒情的热情谈论他自己那着迷于神秘故事的情结时，他真是妙不可言。例如《费拉居斯》开头或《交际花盛衰记》第二部分的开头：在这里他是崇高的。他的作品

是波德莱尔的先声。

以上引文的作者，是年轻的切萨尔雷·帕韦泽，见于他1936年10月13日的日记。

几乎与此同时，瓦尔特·本雅明在他那篇关于波德莱尔的论文中，也有一个段落，正好可用来发展和完成帕韦泽的观点，我们唯一要做的是把文中的雨果改为巴尔扎克，因为它实际上更适合巴尔扎克。

> 想在《恶之花》或《巴黎的忧郁》中寻找类似雨果所擅长的这座城市的庞大壁画，那是徒劳的。波德莱尔既不是描写巴黎人，也不是描写巴黎这座城市。正是他这种拒绝，使他根据巴黎的形象来想象巴黎人，相反亦然。他的人群永远是大都会的人群，他的巴黎永远是人口过多的巴黎……在《巴黎风景》中我们几乎可以感到人群的秘密存在。当波德莱尔把黎明当成他的题材，他笔下的荒凉大街散发着一种雨果在巴黎的夜晚所感到的“拥挤的寂静”……大众实际上是一块飘动的面纱，波德莱尔透过它来看巴黎。

1973年

（黄灿然译）

狄更斯：《我们相互的朋友》

黄昏时分的泰晤士河，又黑又混浊，河水上升至桥墩的地方：今年的新闻报道以令人不寒而栗的方式[①]，让我们注意到这个地方，在这个背景下，一艘船驶近了，几乎要碰到漂浮的圆木、驳船与垃圾。船首站着一名男子，秃鹰般的双眼凝视着河水，仿佛在寻找什么；划桨的是一个有张天使般脸庞的女孩，被廉价披风的帽子给半掩着。他们在找什么？我们很快便知道，男人在打捞被抛进河里的尸体，这些人或是自杀，或是他杀：泰晤士河似乎每天都为这位特殊的渔夫提供丰富的捕获物。每当他看到河面上有浮尸时，便会将尸体口袋里的金币拿出来，然后用绳子将尸体拖到河边的警察局，他可以因此拿到一笔奖金。那位天使般的女孩是船夫的女儿，她试着不看这个可怕的赠品：她恐惧万分，不过还是继续划船。

狄更斯小说的开头经常令人难忘，不过没有任何一篇比得上

① 影射意大利银行家罗贝托·卡尔维，他在1982年6月17日被发现自缢于泰晤士大桥下。——编注

《我们相互的朋友》的第一章，这是他所写的倒数第二本小说，也是他完成的最后一本小说。打捞死者的船似乎将我们带入世界的黑暗面。

在第二章中，一切为之一变。我们现在被一群出自风俗喜剧的人物所围绕，他们在暴发户的家里参加晚宴，彼此都宣称是老朋友，可是事实上他们几乎互不相识。无论如何，在这一章结束之前，客人的对话突然转向一桩神秘事件，也就是有一名即将继承一大笔财产的男子忽然溺毙，从而把我们带回第一章的悬疑气氛。

巨额遗产来自于已逝的垃圾国王，一名极为贪婪的老人，他的房子仍然立于伦敦郊区，旁边是一个大垃圾场。我们继续深入这个不祥的碎石世界，在第一章中，这个世界已经顺着河流进入了我们的视线。在小说的其他场景中，我们还可以看到摆有闪闪发光银具的餐桌、被掩饰的野心、互相纠缠的利益与算计，这些场景只不过是薄幕，掩饰了这个末日世界荒凉的实质。

这位黄金拾荒人的遗产继承人和管理人，是他以前的工人博芬，他是狄更斯笔下的伟大喜剧人物之一，特别是因为他那自夸的装模作样，而他所拥有的唯一经验，就是悲惨的贫困生活以及无限的无知。（尽管如此，他仍是一个讨人喜欢的角色：他和他太太拥有人性的温暖及善良。后来，随着小说的发展，他变得贪婪而且自私，可是最后他还是显示他拥有一颗高贵的心。）不识字的博芬在突然致富后，便可以放任他对文化压抑已久的热情，他买了八册爱德华·吉本所写的《罗马帝国衰亡史》（他看不太懂书名，所以将罗马看成罗斯，以为这本书谈论的是俄罗斯帝国）。他还雇用了一名有一条

义肢的流浪汉，赛拉斯·韦格，当做他的“文人”，每天晚上念书给他听。在阅读了吉本之后，博芬现在成天担心会失去他的财产，所以便到书店去找一些有名的守财奴的传记，然后要他信任的“文人”念给他听。

个性无法压抑的博芬与贼头贼脑的赛拉斯·韦格形成一个不凡的二人组，接着又加进了维纳斯先生，他是个防腐处理员，会用四处找到的骨头做成人类的骨骼：韦格要维纳斯先生用真骨头替他做一条腿，以取代他的木腿。小丑般与鬼魅般的人物居住在这个荒原，在我们的眼前，狄更斯的世界变成了贝克特的世界：狄更斯晚期的作品中充满了黑色幽默，我们在其中预先尝到了贝克特的味道。

当然，狄更斯作品中的黑暗总是与光明成对比，尽管现在当我们阅读狄更斯时，较突出的总是作品中的“黑暗”面。光明通常是从年轻女孩的身上散发出来，她们愈是陷在黑暗的地狱中，便愈是显得高洁与善良。对于狄更斯的现代读者来说，这种对于美德的强调是最难接受的事情。当然，身为凡人，狄更斯肯定不比我们更接近美德，不过维多利亚时代的精神不仅在他的小说中发现它的理想的忠实范例，也找到它自身神话的基础形象。尽管我们宣称，对我们来说，真正的狄更斯只能在他拟人化的邪恶及古怪的讽刺描绘中找到，我们还是无法忽略他笔下那些天使般的牺牲者与抚慰人心的角色：若是没有其中一种人物，另外那种人物就不会存在。我们必须将两者视为彼此相关的结构元素，像是同一栋坚固建筑里的支撑墙与横梁。

即使是在“好人”当中，狄更斯也可以创造出不寻常、不合常

规的人物，例如这部小说中有一个奇怪的三人组，包括一名充满讥讽与智慧的侏儒女孩珍妮、脸蛋与心肠都像是天使的莉齐，以及一名留有胡子、身穿粗布长袍的犹太人。聪明的小珍妮·雷恩替洋娃娃做衣服，走路时必须拄着拐杖，她总是将生活中所有的负面元素转化为让人永不生厌的奇想，这是狄更斯作品中最吸引人、也最幽默的人物之一。犹太人瑞尔受雇于一名卑鄙的敲诈者雷姆勒，他恐吓并侮辱瑞尔，同时又利用他的名义放高利贷，然后继续假装成可敬而且公正的人。瑞尔秘密地送礼物给所有人，以试着抵消他被迫执行的邪恶行为，毕竟他是个慈悲为怀的人。这是对反犹主义的绝妙警示，将其机制暴露于众人面前，即虚伪的社会觉得有必要制造一个犹太人的形象，然后将它自身的邪恶卸到这个形象上。这个瑞尔是个性情温和的人，几乎要让人觉得他是个懦夫，不过在他最不幸的时候，他设法创造了一个空间，在其中，他是自由的，而且可以和其他两名社会边缘人一起寻求报复，特别是听从那位洋娃娃裁缝积极的建议（她也是个天使般的人物，不过她有能耐施予可憎的雷姆勒恶魔般的处罚）。

这个行善的空间被具体呈现在一间破旧当铺的屋顶平台，位于城市的污秽之中，在这里，瑞尔为两名女孩提供洋娃娃服饰的材料、珠子、书、花果，而“贵妇般的老烟囱狂野地旋转它们的烟囱帽、拍动它们的烟，仿佛它们在昂首蔑视地为自己扇风，带着做作的惊讶旁观”。

在《我们相互的朋友》中，有一个空间保留给都市传奇与风俗喜剧，不过也有一个空间是保留给复杂、甚至是悲剧性的角色，比

如布拉德利·黑德史东。他原本是个工人，在成为老师之后，便一心一意想往上爬，这变成了恶魔般的执念。我们先是看到他爱上莉齐，接着他的醋意变成疯狂的执念，我们看着他精心设计一项罪行，并决意实施，后来又看到他不断在心里重复所有的细节，即使是在教课的时候——“他停顿了片刻，手持粉笔，还没开始在黑板上写字，他在想地点，想着那里的水是否较深，瀑布是否比较直，比较高或比较低。他心不在焉地在黑板上画了一两条线，泄露了他的心思。”

《我们相互的朋友》写于1864—1865年间，《罪与罚》则是写于1865—1866年间。陀斯妥耶夫斯基很崇拜狄更斯，不过他不可能事先读了这本小说。齐塔迪（Pietro Citati）在他关于狄更斯的出色论文《不可思议世界之最》中表示：“主管文学的奇妙天意注定，在陀斯妥耶夫斯基写作《罪与罚》的那几年，狄更斯不知不觉地想要与他在远方的这位学生较量，而写下了布拉德利·黑德史东犯罪的插曲……如果陀斯妥耶夫斯基曾经读过这个部分的话，一定会觉得在黑板上画线的最后这个细节非常出色。”

齐塔迪的书名《不可思议世界之最》取自于一位二十世纪最欣赏狄更斯的作家切斯特顿。他写过一本关于狄更斯的专著，也为“人人图书室”丛书出版的多部狄更斯小说写了介绍性文章。在《我们相互的朋友》的导读中，切斯特顿首先对书名加以论伐：“our common friend”（我们共同的朋友）在英文里有某种意义（就像意大利文的“il nostro comune amico”）；可是“our mutual friend”（我们相互的朋友）、“our reciprocal friend”（我们彼此的朋友）究竟意味什

么呢？要回答切斯特顿的问题，我们可以指出一点，也就是这个说法第一次是出现在博芬的口中，他的表达总是辞不达意，除此之外，尽管书名与小说内容之间的关系不是很明显，友谊的主题却总是出现在每一页上，不管这友谊是真的还是假的、夸耀的还是掩藏的、扭曲的还是经过考验的。不过在指出书名在语言学上的错误之后，切斯特顿宣称他正是因为这一点而喜欢这个书名。狄更斯从来没有受过正规教育，从来也不是个矫揉造作的文人；不过正是因为这个原因，所以切斯特顿喜欢他，或者说切斯特顿喜欢的是狄更斯的本色，而不是他试着去做别人。切斯特顿之所以偏爱《我们相互的朋友》，也是因为他喜欢回归自身本原的狄更斯，在这之前，狄更斯付出各种各样的努力来提升他自己，并且展示他的贵族品味。

尽管切斯特顿是二十世纪最强力支持狄更斯文学成就的人，我仍然觉得他那篇关于《我们相互的朋友》的评论文章隐隐有一种纡尊降贵的味道，仿佛这位有教养的作家是在俯视狄更斯这位通俗小说家。

至于我的话，我则是认为《我们相互的朋友》是一部绝对的大师之作，从情节及写法来看都是如此。就写作的例子而言，我不仅要提到快速的明喻，它们简明地界定一个人物或状况（“带着一张死气沉沉迟钝的长方形大脸，像是一张在大汤匙中的脸”），我也要指出他对城市风光的描述，这些描述足以在任何关于城市景观的文集中占有一席之地：“伦敦灰色、多尘、干枯的夜晚看起来没有希望。关门的商店和办公室散发出一种死亡的气味，国人对于色彩的恐惧也散发出一种哀悼的气息。被众多屋舍围绕的教堂并不能舒解

普遍弥漫的阴郁，它们的钟楼和尖塔跟仿佛在袭击它们的天空一样又黑又脏；教堂墙上的一面日晷，在它无用的黑色阴影中，看起来好像已经关门大吉，而且永远不再履行支付；忧郁的管家与门房将忧郁的纸屑与钉子扫进水沟里，另一些更为忧郁的流浪汉就到那里去翻寻，他们弯腰翻找所有可以卖的东西。”

最后的这些引言取自埃伊纳乌迪出版社“鸵鸟”丛书的意大利文翻译，可是我在上面的第一段引言，也就是关于烟囱的那一段，是取自于加赞提出版社“巨著”丛书的多尼尼译文。在一些比较微妙的段落上，多尼尼的译文似乎可以较精确地反映小说的精神，尽管在其他方面，他的译文较为老式，例如名字的意大利化。那段引文描绘出露台上的卑微乐趣与城市烟囱两者间的鸿沟，这些烟囱被视为高傲的贵妇：在狄更斯的作品中，没有哪一段描述性的细节是微不足道的，通常它总是故事整体动力的一部分。

这部小说之所以被视为大师之作的另一个原因是，它对于社会及社会中的阶级冲突有相当复杂的描绘。就这一点来看，两份意大利译文的导读意见是一致的：一份是贝洛丘为加赞提出版社所写的那篇感觉敏锐的睿智导读；另一份则是凯托为埃伊纳乌迪出版社所写的导读，这篇导读完全专注在阶级的层面上。凯托的论证是针对乔治·奥维尔而来，奥维尔在一篇对狄更斯小说的“阶级”分析里，证明了一点，即对狄更斯来说，他的目标与其说是描绘社会的邪恶，不如说是人性的邪恶。

1982年

（李桂蜜译）

福楼拜的《三个故事》

《三个故事》的意大利书名是 Tre racconti，我们无法用其他的字来指称它们，不过寓言（conte）这个字（与叙述或短篇小说 [nouvelle] 相反）强调了它与口述、惊奇与天真的关联，简而言之，就是与民间故事的关联。这层含义适用在三则故事的每一则中：不只是《善人圣朱利安传奇》，这是现代作家采用中古及通俗艺术的"原始"品味写作的首批例子之一，也适用在《希罗底》，这则历史重建既博学又充满幻象，而且颇具唯美主义色彩，不过也适用在《纯朴的心》，在这则故事中，一名心思单纯的贫穷女仆体验了当代的日常现实。

《三个故事》中的三则故事几乎是福楼拜所有作品的精华，它们在一个晚上就可以被读完，所以我将它们强烈推荐给所有想要在这位克洛瓦塞[1]智者百年诞辰时向他致意的读者，尽管这样的致意

① Croisset，福楼拜的定居地，位于法国北部。——译注

或许会转瞬即逝。（为了纪念福楼拜的百年诞辰，埃伊纳乌迪出版社重新出版了这三则故事，出自拉拉·罗马诺的优秀译笔。）事实上，时间比较少的读者可以略过《希罗底》（我总觉得在这本书中，这篇故事显得分散而且多余），然后将注意力完全集中在《纯朴的心》与《善人圣朱利安传奇》上，从它们的基本视觉特点开始读起。

小说中包含可见性的故事——小说是让人与物可见的艺术——与小说历史的某些阶段相符，尽管并非全部。从拉法叶夫人到康斯坦，小说以高明的精确性探索人类心灵，不过这些篇幅就像是关闭的百叶窗，让什么都看不见。小说中的可见性开始于司汤达与巴尔扎克，到了福楼拜的时候，它达到了文字与影像间的理想关系（以最经济的方式达到最大的效果）。小说中的可见性危机在大约半个世纪后开始，与电影的出现恰好在同一时间。

《纯朴的心》是一则关于可见事物的故事，由简单、轻盈的句子构成，在其中总是有某项事情会发生：月光轻洒，诺曼底草地上闲躺着牛群，两名妇女与两名孩童正漫步走过，一头公牛从雾中冒现，头低低地向前冲，费利西泰将泥土朝它的眼睛扔去，好让其他人跳过篱笆逃走；或是在翁弗勒尔的码头，起重机将马匹吊起，接着再将它们放到船上，费利西泰设法见到她在船上当服务生的侄子一眼，接着他又立刻被船帆给挡住了；特别是费利西泰的小卧室，里面塞满了物品，那是她的生活还有她主人生活中的纪念物，椰子木做成的圣水盆位于一块蓝色肥皂旁，那只著名的标本鹦鹉则是俯临着一切，它几乎就象征着这名可怜的女仆在生命中得不到的东西。我们是通过费利西泰的眼睛看到这一切：透明的句子是呈现她

的纯真与自然高贵性的唯一可能媒介，费利西泰接受生命中好与坏的一切。

在《善人圣朱利安传奇》中，视觉世界存在于织毯画、手稿中的彩饰或者教堂的彩绘玻璃中，不过我们是从内部经历这个世界，仿佛我们也是被绣进去的，或是用彩色花纹装饰的图形，或是由彩色玻璃所构成的。故事里充满了各式各样的动物，这是典型的哥特艺术。雄鹿、鹿、鹰、松鸡、鹳：猎人朱利安被血腥的本能推向动物的世界，故事则是踩在残忍与同情两者间的细线上，直到我们似乎终于进到这个动物世界的中心。在一个出色的段落中，朱利安发现一切有羽毛、有毛发或是有鳞片的东西都让他感到窒息，他周遭的森林变成一本拥挤、纠结的动物寓言集，包括最具异国情调的动物（其中甚至包括鹦鹉，仿佛在遥遥地向老费利西泰致意）。那时，动物已经不再是我们视线偏爱的目标了，反倒是我们被动物的凝视所攫获，被注视着我们的眼神的穹苍所攫获：我们会觉得自己好像跨到另一边，通过猫头鹰无动于衷的圆眼睛观看人类的世界。

费利西泰的眼睛、猫头鹰的眼睛、福楼拜的眼睛。我们发现这名看似自闭的男子，其真正主题是与他者认同。在圣朱利安与麻疯病人的肢体拥抱中，我们可以看出福楼拜的禁欲主义所致力的艰难目标，这象征着他的生活计划，以及与世界产生关联的计划。或许《三个故事》是一个证明，是我们在任何宗教之外所完成的最出色的一趟精神之旅的证明。

1980年

（李桂蜜译）

托尔斯泰：《两个骠骑兵》

我们不易了解托尔斯泰是如何建构他的叙事的。在其他小说家那里显见的技巧——对称的模式、支撑的结构、抗衡、环节——在托尔斯泰的作品中都是隐藏的。不过隐藏不代表不存在：托尔斯泰让人觉得他将“生命”的原貌转移到纸页上（“生命”，要定义这个神秘的实体，我们必须从书面开始），这个印象事实上只不过是他的艺术技巧的结果，也就是说这是较为错综复杂的诡计。

在托尔斯泰的作品中，“结构”最为明显的作品之一是《两个骠骑兵》，这是他最典型的故事之一——至少是早期风格——较为直接的托尔斯泰作品——同时也是他最美的作品之一，因此观察它的结构，可以让我们了解作者的创作方式。

《两个骠骑兵》写于1856年，并于同年出版，这部作品重新唤起一个当时已逝的年代，也就是十九世纪初期。它的主题是活力，冲刺、无拘无束的活力，那种被视为遥远的、已失去的神话般的东西。接任新职务的军官在客栈里等待换拉雪橇的马，并在玩牌时彼

此欺诈，当地的乡下贵族所举行的舞会以及“与吉普赛人共度”的狂欢夜：托尔斯泰在上层社会中呈现这股暴烈的活力，并加以神话化，仿佛这股能量是俄罗斯军事封建制度的自然基础，如今却失去了。

整个故事的枢纽集中于一名主角身上，这名主角认为活力是获得成功、威望与力量的唯一理由，这样的活力在它自身、在它对规则的置之不理、在过度行为中找到它的道德与一贯性。骑兵军官图尔宾伯爵是个酒徒、赌客，沉溺女色、好勇斗狠，这个角色集中了整个社会的活力。他身为神话英雄的力量来自于他把那股活力引向正面结果，然而在社会中，这样的活力只展现了它的破坏性：因为这是一个由骗子、窃国者、酒鬼、吹牛大王、乞丐与浪荡子所组成的世界，可是在这个世界中，温馨的相互宽容也将所有的冲突转变为游戏与庆典。这种假装文雅的文明性几乎不能掩饰足以媲美野蛮部族的残暴；对于写作《两个骠骑兵》的托尔斯泰来说，野蛮风俗是贵族俄罗斯的先驱，贵族俄罗斯的真相与发展就存在于这样的野蛮性当中。一个很好的例子是，在由K镇的贵族所举办的舞会中，舞会女主人看到图尔宾伯爵进场时的忧虑。

然而，图尔宾的个性结合了暴力与轻浮：托尔斯泰总是让他做他不该做的事，却为他的每个行动赋予神奇的正当性。图尔宾可以向一名势利眼借钱，但没有还钱的打算，事实上，他还侮辱而且虐待他；他可以藏身在一名可怜寡妇（他债主的妹妹）的马车中，不费吹灰之力就引诱了她，又穿着她亡夫的毛皮外套，四处炫耀，若无其事地破坏她的名声。不过他也可以表现出忘我的殷勤行为，例

如他可以在雪橇驾到一半时，回来亲吻睡梦中的她，然后再离开。图尔宾敢于当着每个人的面，说出他们的真面目：是骗子他就说是骗子，他强行剥夺骗徒的不当所得，然后将它们还给那个先被他骗的可怜笨蛋，接着再将剩下的钱捐给吉普赛妇女。

不过这只不过是故事的一半而已，是十六章中的前八章。在第九章中，岁月一跳二十年：时间来到1848年，图尔宾已于先前丧命于一场决斗中，他儿子现在也变成了骑兵队中的军官。在行军至前线的途中，他也抵达了K镇，并且遇到了前一半故事中的几名人物：愚蠢的骑兵与可怜的寡妇，她现在已经变成了听天由命的已婚老妇，还有她的女儿，年轻与年长的世代呈对称关系。我们马上便注意到，故事的第二部分是第一部分的镜像，只不过一切都颠倒过来了：现在我们所看到的已经不是下雪的冬天、雪橇与伏特加，而是温煦的春天，以及月光下的花园；与世纪初在待命的旅舍狂欢的疯狂几年相对的，是十九世纪中期，这是一段安定的时期，在宁静的家庭中打毛衣的祥和无聊的生活（对托尔斯泰来说这是当前现实，不过我们现在很难理解他的观点）。

新出现的图尔宾是属于较文明的世界，他为父亲遗留的放荡名声感到羞耻。不过他的父亲虽然会殴打及虐待仆人，却与仆人建立一种联系及信任，这个儿子虽然没做什么，却会抱怨他的仆人：他也会压迫仆人，不过是以刺耳、柔弱的方式。在故事的后半部，也有一场牌局，不过是在家里进行，赌注也只有几卢布，气度狭小的年轻图尔宾毫无顾忌地从女主人身上赢钱，同时还与她女儿调情。他的父亲有多么狂妄慷慨，他就有多么猥琐狭隘，特别是他常常

不知分寸而且无能。他追求女孩的过程是一连串的误会，在夜间进行的诱惑只不过让他的笨拙勾引显得可笑，就连这样的诱惑导致的决斗，也随着每日例行公事的占上风而告吹。

我们必须承认，在这部由最伟大的战争作家所写的军人的故事中，最重要的缺席者是战争本身。然而这终究还是一则战争故事：关于两代的图尔宾家族，贵族的与军事的，前者是击败拿破仑的一代，后者是镇压波兰与匈牙利革命的一代。托尔斯泰在作为引言的韵文中弹出了颇具争议性的弦外之音，他攻击大写的历史，因为大写的历史通常只考虑到战斗与战术，而忽略构成人类存在的本质。这已经是托尔斯泰于十年后在《战争与和平》中所发展的议题。尽管此处托尔斯泰还未离开军官的世界，但同一主题的发展让他将大批出身农民的普通士兵，变为历史的真正主角，以对立于伟大的军事领袖。

与其说托尔斯泰感兴趣的是颂扬亚历山大一世时的俄罗斯而不是尼古拉一世时的俄罗斯，倒不如说他感兴趣的是找出故事中的"伏特加"（请参考故事的引言），也就是驱动人类的燃料。第二部分的开端（第九章）——作为引言和引言怀旧的、有点陈词滥调的倒叙的对应——它的灵感并非来自于对过往时光的一般惋惜，而是来自于复杂的历史哲学，以及对于进步的代价所做出的评估。"在旧世界中，许多美与丑的事物都消失了，在新世界中，许多美的事物生长起来。不过在新世界中，有更多更多恐怖与不成熟的事物在太阳底下浮现。"

研究托尔斯泰的专家大力赞扬他作品中的完满生命，然而那其

实是对于缺席的承认——在这则故事及其余的作品中皆然。如同在最抽象的叙述者身上，在托尔斯泰的作品中，重要的是看不见、没有被表达出来的事物，它们也许存在，但并不存在。

1973年

（李桂蜜译）

马克·吐温:《败坏了哈德莱堡的人》

马克·吐温不只清楚意识到他身为通俗娱乐作家的角色，而且引以为傲。“我从来没有试着去帮忙教化那些有教养的群众，”在一封1889年写给安德鲁·朗的信中，他如此写道，“我没有这样的条件，既没有天赋，也没有受过这样的训练。而且我从来没有这方面的野心，反倒是一直在追逐猎获更大的群体。我甚少刻意想教导他们，不过却尽我所能地去娱乐他们。光是娱乐他们便可以满足我最大的野心。”

就作家社会伦理的宣言来说，马克·吐温在此处所发表的意见至少是诚恳而且可以证实的，较其他许多宣言来说更是如此。在过去的几百年间，其他这些宣言的说教意图与野心起初虽然达到，可是后来又失去信誉。马克·吐温是个真正属于民众的人，从不认为自己是从显要的位置纡尊降贵地降至民众的水平，以便和他们谈话。今日，我们承认他是位民间作家，或是承认他是他所属部落的说书者——那个极度扩张的部落，便是他年轻时的美国乡下——这意味

我们承认他的成就，亦即他不仅是个娱乐读者的作家，而且他也积聚了许多材料，以建构美国的神话与民间故事，一整组国家需要用来发展自身形象的叙事工具。

然而，若是将他上述的说法当做美学自白来看的话，我们便比较难以否定它公开的反智主义。一些批评家将马克·吐温提升至他应得的美国文学伟人的地位，可是就连他们一开始的前提，也是马克·吐温自发且笨拙的才华所缺乏的是对于形式的兴趣。不过马克·吐温伟大而且持续的成功是文体上的成功，事实上，他的成功具有历史重要性：他让哈克贝利刺耳的叙事声音进入美国的口语文学。这是一项无意识的成就吗？是纯粹偶然的发现吗？我们今日可以清楚看到，他所有的作品尽管具有不均匀、未受训练的特质，却是指着与上述相反的方向，因为不同形式的语言及观念上的幽默——从机智的回答到“无厘头”——都被当做创造活动的基本元素而被认真研究。幽默作家马克·吐温像个孜孜不倦的实验者及操弄语言修辞把戏的人站在我们面前。二十岁的时候，他尚未使用后来让他声名大噪的假名写作，当时他为一份爱荷华的小报写稿，他初试啼声之作中充满了文法及拼字上的错误，出现在一名地道滑稽角色所写的信中。

正是因为马克·吐温必须不断替报纸写稿，所以他总是在寻找创新的文体，好让他可以从任何主题获得幽默的效果，结果便是虽然今日他的《卡拉维拉斯县有名的跳蛙》并不让我们印象深刻，可是当他从法文版重新翻译这个故事时，我们便感到有趣了。

他是位写作骗子，并非出于任何智性上的需要，而是出自他身

为娱乐大众者的使命，而这批大众一点也不复杂（我们别忘了，除了写作之外，他也是位繁忙的巡回演说家，总是准备从听众的即刻反映中来判定笑话的效果）。马克·吐温所采取的步骤，跟那些用文学来产生文学的前卫作家是相去不远的：随便给他一篇书面文字，他便会开始加以玩弄，直到另一则故事浮现为止。不过那必须是一篇与文学无关的文字：一份给内阁的报告，内容是关于供应给谢尔曼将军的罐头肉品、一位内华达州参议员给选民的回信、田纳西报纸上的地方争议、一份农业周刊的连载、一份避免雷击的德文说明书，甚至是所得税申报书。

为了采取适合一切的文体，他选择了叙事体，而非诗体：他忠于这项原则，成为第一位为美国日常生活浓稠物质性赋予声音与形体的作家——特别是在他的大河史诗杰作《哈克贝利·费恩历险记》与《密西西比河上的生活》中；可是另一方面，他在许多短篇故事中，试着将这种日常生活的沉重转为抽象的线性、机械的游戏、几何的外形。（三四十年后，我们会在基顿的插科打诨中，发现类似的风格被转译为默剧无声的语言。）

那些以钱为主题的故事是这种双向趋势的最佳例子：它们呈现一个只以经济观点来思考的世界，其中，金钱是唯一运作的解围之神（deus ex machina），同时这些故事又证明金钱是抽象的东西，只是用来做纸上计算的数字，它可以用来估计价值，可是这样的价值是无法在金钱本身获得的，金钱是不指涉任何可触知现实的语言惯例。在《败坏了哈德莱堡的人》（1899年）中，一袋金币的幻象让一个刻苦耐劳的乡下城镇走上道德败坏的下坡路；在《三万美元遗

产》（1904年）中，一份不存在的遗产在人们的想象中被花掉；在《百万英镑》（1893年）中，一张巨额钞票无需投资或兑现，就可以招来财富。金钱在十九世纪的小说中扮演重要角色：那是巴尔扎克叙事的原动力、狄更斯作品中的感情试金石；可是在马克·吐温的作品里，金钱是镜子游戏，让人在虚空之上感到晕眩。

在他最有名的短篇故事中，主角是哈德莱堡小镇，“诚实、狭小、自以为是、吝啬”。镇上十九位德高望重的名人形成一个代表所有公民的小宇宙，而这十九位人士则由爱德华·理查斯夫妇所体现，我们追随这对夫妇的内在改变，或者说是我们追随他们对彼此显露真正的自己。其他居民的作用就像是合唱团，因为他们唱着复歌，伴随着情节的发展，而且他们有一位合唱团领队，或者说是公民意识的声音，我们不知道他的名字，只知道他是“鞍工”。（偶尔会有一位无辜的游民出现，就是杰克·哈利迪，不过这是对于“地方色彩”的唯一让步，是密西西比冒险故事的短暂回音。）

就连背景也被缩减至最低，只要能让故事的机制可以运作即可：一份奖金落在哈德莱堡，仿佛是从天上掉下来的礼物——价值四万美金的一百六十磅金子。没有人知道这是谁送来的，也不知道这是要送给谁的，不过事实上，如同我们一开始就知道的，这并不是件礼物，而是一项报复行动，是个诡计，用来揭发这些自以为是的人，其实是伪君子与江湖术士。这项诡计施出各种花招，包括一封装在信封里的信，要人立刻打开，另一封信则要人晚一点再拆开，再加上十九封由邮局寄出的一模一样的信，以及不同的附言与其他公文（信件内容在马克·吐温的情节中始终扮演重要的角色）。

这一切都关系一个神秘的句子，一个真正神秘的公式：只要发现这个公式的人，就可以得到那袋金子。

那名假定的捐赠者其实是真正的复仇者，没有人认识这个人物：他想要报复镇民对他的冒犯（不过这项冒犯始终没有被明确说明，而且也不是针对他个人的）。围绕在他身上的不确定性就像是一层超自然的光晕，他的隐形及无所不在让他变成某种神：没有人记得他，可是他认识所有人，而且可以预测他们的反应。

另一位因为其不确定性（以及不可见性，因为他已经死了）而显得神秘的人物是巴克莱·古德尚，他是异于其他人的哈德莱堡公民，是唯一能够挑战舆论的人，也是唯一可以做出闻所未闻的行动的人，也就是他给了一名毁于赌博的陌生人二十美元。除此之外，我们对他一无所知，而他与镇民激烈作对的原因也不得而知。

在神秘的捐赠者与已故的受惠者之间，镇民以十九位名人的形式介入了，他们是廉洁的象征。他们每一位都宣称而且几乎都确信如果他们不是已故的古德尚的话，至少也是古德尚所挑选的继承人。

哈德莱堡便是如此腐败的。想要拥有一袋无人认领的金币的贪念，轻易地胜过良心的谴责，而且很快便导致欺诈。如果我们考虑到在霍桑与梅尔维尔的作品中，罪恶是如何神秘、阴暗与无法界定的话，那么马克·吐温的作品似乎是清教徒道德简化而且相当基本的版本，有着同样偏激的关于堕落与恩宠的教条，只不过在此处，这项教条变成保持身体健康的清楚而且理性的规则，像是要记得刷牙这样的规定。

可是即使是马克·吐温也有保持缄默的时候：如果说在哈德莱

堡的正直之上，笼罩着一层阴影的话，那便是伯吉斯牧师所犯下的罪，不过这桩罪行被含糊地用“那件事”带过去。事实上，伯吉斯并没有犯下这桩罪行，而唯一知道这件事的人——可是他守口如瓶——是理查斯，或许是他自己犯下这桩罪行？（不过关于这一点，我们同样是一无所知。）霍桑并没有说脸上带着阴霾的牧师犯了什么罪，不过他的沉默笼罩了整个故事，而当马克·吐温没有说时，这只不过是一个符号，表示这只不过是一个细节，在故事中没有任何功能。

一些传记作家表示，马克·吐温受到他太太奥利维亚先发制人的严格审查，她为马克·吐温的作品执行道德监督之权利。（他们也说马克·吐温有时会在故事的第一版本中散布恶言毁谤与下流的言辞，这样一来，他太太严格的眼光便会找到明显的目标来发她的怒气，而让文本的本质保持完整。）可是我们可以确定的是，他的自我审查比他太太的审查还要严格，他的自我审查是如此严密，以至于接近无辜。

对哈德莱堡的名人来说，就像《三万美元遗产》中的福斯特家族，犯罪的诱惑采取了非实质的形体，也就是对于资本与股息的评估；不过我们必须确定一点，也就是他们的罪行之所以为罪行，是因为这些钱并不存在。当银行里三个零或六个零的数字可以互换时，钱变成了美德的测试与报酬：在《百万英镑》中，人们不怀疑亨利·亚当斯有罪。（有趣的是，这个名字与首位批评美国国民性的学者一样[1]。）他在一张真钞的保护之下，投机在一座加州的矿坑上，尽

① 指亨利·亚当斯(Henry Adams, 1838—1918)，美国历史学家及作家，著有《美国史》及自传《亨利·亚当斯的教育》等。——译注

管这张钞票不能花。他仍然是清白的，就像是童话或二十世纪三十年代影片中的主角，在其中，民主的美国仍然展现它相信财富的无辜，就像在马克·吐温的镀金时代一样。只有当我们看到矿坑深处时（真实与心理上的矿坑），我们才会怀疑真正的罪责是不同的。

1972年

（李桂蜜译）

亨利·詹姆斯：《黛西·米勒》

《黛西·米勒》于1878年以连载的形式出现，接着在1879年以书籍的形式出版。我们可以说它是亨利·詹姆斯少数立刻受到欢迎的故事之一(或许是唯一的一篇)。詹姆斯其余作品的特征是难以捉摸、欲言又止、沉默寡言，就这个背景来看，这篇故事显得突出，因为这是他最清晰的作品之一，当中的女主角充满生命力与明确的向往，象征年轻美国的开放与纯真。然而这则故事隐含的神秘感并不逊色于这位内向的作家所写的其他故事，它依然沉浸在一些主题中，这些主题虽然总是若隐若现，却贯穿他所有的作品。

如同詹姆斯的许多短篇故事与小说，《黛西·米勒》的故事发生在欧洲。在这则故事中，欧洲也是美国用来自我衡量的试金石，而美国则是被缩减为单一、典型的样本：在瑞士与罗马聚居的无忧无虑的美国观光客，这个世界是詹姆斯自己年轻时在背弃他的祖国后所属的世界，后来他在他祖先的故乡英国定居下来。

他们远离自己的社会，也远离决定举止规范的实际环境，沉浸

在欧洲。这个欧洲一方面代表文化与高尚的吸引力；另一方面则是个杂乱而且有点不健康的世界，是他们必须与之保持距离的世界。在这种情况下，詹姆斯笔下的这些美国人深为不安全感所苦，使得他们加强自身的清教徒严谨性，也加强对习俗的保护。温德朋，一位在瑞士求学的年轻美国人，注定——根据他姑妈的说法——要犯错，因为他在欧洲住得太久，不知道如何分辨他"得体"的同胞与那些社会阶级低下的人。不过这种对于社会认同的不确定性适用于所有人——詹姆斯在这些自愿的放逐者身上看到自身的映照——不管他们是"拘谨"还是解放。美国人与欧洲人的严肃拘谨由温德朋的姑妈代表，她居住在加尔文教的日内瓦并非偶然，另一位则是华克太太，就某种意义来说是衬托姑妈的人，她住在罗马较为温和的气氛中。米勒家族思想解放，他们在往欧洲朝圣的过程中变得漂泊无依，这趟朝圣被视为与他们的地位相随的文化责任，是他们必须背负的义务。乡间的美国或许由许多平民出身的暴发户所组成，在此处由三名人物所例示：一位阴郁的母亲，一名任性的男孩，以及一位漂亮的女孩，她唯一的优势在于她的野性，以及她充满自发的活力，不过她是唯一设法充分发挥自身能力并成为有自主道德观念的人，并且为自己营造某种自由，尽管是不稳定的自由。

温德朋瞥见了这一切，不过他（以及詹姆斯）受到社会禁忌以及阶级制度的束缚，而更重要的是，他非常（詹姆斯则是完全）害怕生命（换句话说，害怕女人）。尽管故事的开头与结尾暗示我们，这名年轻人与一位来自日内瓦的外国女人有关系，可是在故事的正中间，作者明白陈述了温德朋害怕与女人真正的接触；在这个角色身上，我们可以轻易看出亨利·詹姆斯年轻时的自画像，以及他从

未否认的对于性的恐惧。

对詹姆斯来说，不可确定的存在犹如“邪恶”——它隐约与罪恶的性相关，或是更明显地由打破阶级樊篱所代表带——给他一种恐惧夹杂着迷的感觉。温德朋的心理——也就是说充满犹豫、延宕与自嘲的复杂结构——一分为二：他的一部分热烈希望黛西是“无辜”的，这样他才能下定决心承认自己爱上她（后来黛西死后被证明无辜，这才使得他这个伪君子接受她）；他的另一部分则希望在黛西身上认出一个被贬至下层阶级的低等人，这样他或许就不再“需要费尽心思来尊敬她”。（显然这一点也不是因为他觉得自己有对黛西“无礼”的冲动，而或许只是因为用这些劣等的字眼来考量她可以带给他满足。）

争夺黛西灵魂的“邪恶”世界首先由私人向导尤金尼欧所代表，接着是热情的绅士乔凡内利，这位追逐嫁妆的罗马市民，以及整个罗马城，包括它的大理石、苔藓及瘴气。欧洲的美国人对米勒家庭散发最恶毒的八卦，不断恶毒地影射与他们一同旅行的向导，当米勒先生不在时，这名向导在这对母女身上行使暧昧不明的权威。读过《碧庐冤孽》[①](*The turn of screw*)的读者知道，对詹姆斯来说，家庭仆人随员的世界如何体现“邪恶”的无形存在。不过这名私人向导（英文字courier比我们的maggiordomo来得精确，它无法找到一个真正对等的意大利字：私人向导是陪伴主人从事长途旅行的仆人，他必须安排主人的旅行与膳宿）也可能正好相反（因为我们很少见到他），也就是说他是家中唯一代表父亲的道德权威及对于礼仪尊重

① 此处为台湾译名，国内又译《螺丝在拧紧》。——编注

的人。不过他有个意大利名字，这让我们心里有所准备，也就是会发生很糟糕的事：我们会看到，米勒家庭南下到意大利完全是一趟地下世界之旅。（就像三十五年之后，托马斯·曼笔下的奥芬巴赫教授致命的威尼斯之旅，只不过相比而言没那么宿命。）

罗马不像瑞士，不具备风景的自然力量、新教徒传统以及严厉的社会，因此无法在美国女孩身上激发自制。她们坐马车到品丘花园的过程是一场风言碎语的旋涡，在这当中，我们无法判断这位美国女孩的清白之所以必须被保护，是否是为了在罗马伯爵与侯爵夫人的面前保住面子（美国中西部的女继承人开始对贵族头衔发生兴趣），或是为了避免陷入与较劣等的种族杂居的困境。危险与其说是与殷勤的乔凡内利先生有关（因为他跟尤金尼欧一样，也有可能是黛西美德的保护者，要不是他出身寒微的话），不如说是与故事机制中一个沉默却关键的角色有关：疟疾。

环绕十九世纪罗马的沼泽，每晚会在整座城市注入它们致命的气息：这就是“危险”，一则关于所有危险的寓言，这股致命的热气准备攫获单独夜出的女孩，或是没有合适陪伴的女孩。（然而夜间在日内瓦湖有益健康的湖水上划船就没有这样的风险。）黛西·米勒牺牲在疟疾这位暧昧难懂的地中海神明之下：无论她同胞的清教徒主义，或是当地人的异教信仰，都无法说服她加入它们那一边，正因为如此，所以两边的人判她牺牲，就在罗马竞技场的正中央，夜间的瘴气聚集着笼罩四周，让人无法捉摸，就像是詹姆斯的句子，总是欲言又止。

1971年

（李桂蜜译）

史蒂文森：《沙丘上的凉亭》

《沙丘上的凉亭》主要是一则厌世的故事，年轻的厌世，来自于自满与狂野，年轻人身上的厌世倾向事实上意谓着厌恶女人，这样的倾向刺激主角独自在苏格兰的荒原上驰骋，夜宿帐篷、以粥度日。不过厌世者的孤独并不能打开许多叙事上的可能性：叙事其实是从以下的事实发展而来的，也就是在一片引发孤独与残忍的风景中，有两名厌世、或者说是厌恶女人的年轻人，他们彼此躲避、互相监视。

因此，我们可以说，《沙丘上的凉亭》讲述的是两名相像的男子之间的关系，他们几乎可以说是一对兄弟，因为厌世与厌恶女人的共同倾向而关系密切。这则故事也讲述他们的友谊因为不明原因，如何转为敌对与冲突。不过传统上，在小说里，两名男子间的竞争是以女人为前提的。而一名强迫两名厌恶女性的男子改变心意的女人，一定是这两个人无法控制、无条件爱恋的对象，她让这两名男子在骑士精神和利他主义等方面互争高低。所以这一定是受到敌人

威胁的女人，在这群敌人面前，这两名反目成仇的友人如今又再一次团结起来，尽管他们仍然彼此竞争，想要赢得美人的芳心。

因此，我们可以补充一点，也就是《沙丘上的凉亭》是一场大人玩的大型捉迷藏游戏：这两名友人彼此躲藏与监视，而他们游戏的奖品就是那名女人。除此之外，这两名友人及那名女人躲避并监视另一边的神秘敌人，而他们游戏的奖品是第四名人物的生命，在这片似乎是玩捉迷藏的绝佳场景中，这名人物所扮演的角色便只是躲藏。

因此，《沙丘上的凉亭》可以说是从风景中冒现的故事。从苏格兰海岸荒凉的沙丘中可以冒现的唯一故事，便是人们玩捉迷藏的故事。可是若是要显示风景的轮廓的话，最好的方法莫过于加入一项外来的、格格不入的元素。这就是为什么在苏格兰的荒原与流沙中，史蒂文森引入威胁其笔下人物的可疑的意大利秘密社团，头戴圆锥形黑帽的烧炭党。

通过这一连串的定义与推论，我想揭示的，与其说是故事的隐密核心——如同我们经常看到的，故事中通常不只有一个核心——倒不如说是故事的机制，它保证故事可以吸引读者，尽管史蒂文森开始时想出很多故事构思，接着又加以放弃，以至于不同的故事相互混合而显得杂乱，魅力却是从未消减。在这些故事中，最有力的当然是第一则故事，是关于这两名朋友／敌人关系的心理故事，或许这是《杜里世家》中敌对兄弟的初稿，此处隐约暗示两人间意识形态的分歧，诺斯穆是位拜伦式的自由思想者，凯西里斯则是维多利亚价值的拥护者。第二则故事则是爱情故事，这是所有故事中最

薄弱的，其中包含了两名非常刻板的角色：女孩是所有美德的典范，父亲则是个不诚实的破产者，被龌龊的贪欲所驱使。

大获全胜的是第三个情节，也就是典型的小说情节，它的主题是捉摸不定的阴谋，这项阴谋将它的触角伸至各处，从十九世纪直至今日，这个主题从未落伍。它之所以可以获胜，归功于不同的原因：首先，史蒂文森只需几笔，便可暗示烧炭党威迫人的存在——从手指在被雨水浸湿的窗户上吱吱作响，到飞掠过流沙的黑帽：在大约同一段时间，同一只手描绘《金银岛》中的海盗迫近本葆将军客店的情节。除此之外，尽管烧炭党人充满敌意且吓人，却获得作者的赞同，他们符合英国浪漫主义传统，而且这些人明显有权反对人人憎恨的银行家，这为已经开始进行的复杂游戏引入了内在的对比，它比其他的对比更具说服力，也更有效：两名反目成仇的友人，为了保护哈多史东、为了名誉而团结在一起，不过他们的良心却是站在敌人烧炭党那一边的。最后这项对比胜利了，因为它让我们前所未有地沉浸在儿时游戏的精神里，包括包围、突击，以及帮派攻击。

孩童所拥有的最大资源是，他们知道如何从他们的游戏空间中获得他们所需的魔力与情绪。史蒂文森持有这份天赋：他首先营造那座优雅凉亭的神秘气氛，凉亭耸立在荒凉的天然景致当中（那是一座“意大利样式”的凉亭：或许这项特征已经暗示一项具有异国情调的陌生元素即将侵入?）；接着是潜入空屋，发现摆好餐具的桌子，生好的火，铺好的床，尽管不见半个人影……童话的主题被移植到冒险故事中。

史蒂文森的《沙丘上的凉亭》发表于1880年9—10月的《康西尔杂志》(*Cornhill Magazine*);两年后的1882年,他将这则故事收入他的《新天方夜谭》。两个版本之间存在着明显差异:在第一个版本中,这则故事以一名死期将近的父亲留给儿子的信与遗言的形式出现,以向他们揭露一项家庭秘密:即他与他们的亡母相识的过程。在故事的其余部分,叙事者用第二人称来对读者说话,将读者称为“我亲爱的孩子”,将女主角称为“你们的母亲”,“你们亲爱的母亲”,“我孩子的母亲”,将那个阴险的角色,也就是女主角的父亲称为“你们的祖父”。而第二个版本以书本的形式出现,从第一个句子起就直接进入叙事:“年轻时,我是个极为孤独的人”;女主角被称为我的妻子或是直称她的名字,克拉拉,老人被称为“她的父亲”或哈多史东。这个改变通常本应意味着完全不同的风格,一则完全不同的故事;但与之相反,修改的部分极小:作者删去了序言、与儿子的谈话,以及对于母亲较为悲伤的怀念。其余的部分则是一模一样。(其他的修正与剪裁则是关于老哈多史东,他在第一个版本中声名狼藉,我们原本预期他的恶名后来会因孝道而减轻,然而却是被加重了,或许是因为剧场与小说的惯例,认为一位天使般的女主角有位贪心可怕的父亲是很自然的事,而真正的问题在于让人可以接受血亲得不到基督教葬礼安慰的凄惨结局,只有当这名亲戚是真的很邪恶时,才能证明这种安排的合理性。)

根据最近的“人人图书馆”版本的编辑雷德利的说法,《沙丘上的凉亭》应该被视为有瑕疵的作品:书中人物无法挑起读者的兴趣,只有第一个版本设法传递同情与悬疑,它的叙事从一开始就进

入家族秘密的核心。因此，虽然一般的惯例是将作者修订过的版本当做最后版本，雷德利的做法却相反，他重新出版了康西尔版本的文本。我并没有遵循雷德利的做法。首先，我不同意他的价值判断：我认为这则故事，特别是《新天方夜谭》中的版本，是史蒂文森最好的故事之一。其次，我不确定这些版本写作的顺序：我比较倾向认为，不同层次的写作，反映年轻史蒂文森的不确定感。作者最后所选择的开头是如此直接，而且流畅，所以我们比较容易想象，史蒂文森开始写的时候，带着非常适合冒险故事的赤裸、客观、冲劲。当他一路叙述下去的时候，他发现，一方面，凯西里斯与诺斯穆的关系是如此复杂，以至于需要比他刚着手时更深入的心理分析；另一方面，与克拉拉的爱情故事则是变得既令人失望又因循守旧。因此他回去将故事重新写过，用家庭情感的烟幕将它包围：这便是他发表在杂志中的版本；后来他不满意这些无病呻吟的覆盖物，又决定将它们删去，可是他发现，要让这位女性角色保持距离的最佳方式，就是让她从一开始便为人所知，并且将她笼罩在敬意中。这就是为什么他采用“我的妻子”的公式，而不是“你们的母亲”（除了一处他忘记修改）。这完全是我的猜测，只有手稿的研究可以证实或反驳：从两份印刷版本的比较，可以确定的事实只有作者的犹豫。他的犹豫与他在故事中与自己玩的捉迷藏一致，这则故事讲述的是他想延长的童年，尽管他清楚地知道，童年已经结束了。

1973年

（李桂蜜译）

康拉德的船长

约瑟夫·康拉德于三十年前去世，他于1924年8月3号在他靠近坎特伯里的毕夏斯本郡乡间住宅过世，享年六十六岁。他度过了二十年的水手生涯，从事写作三十年。他生前已经是位成功的作家，不过就欧洲批评界来说，他在死后才声名大噪。1924年12月，《法国新评论》为他制作一辑特刊，其中包含纪德与瓦莱里的文章：在法国最老练的知识界文人所组成的仪仗队的伴随下，这位老船长、长途海上旅行的老手，遗体被放进海里。相比之下，在意大利，首批的译文只在松佐诺出版社的红色亚麻布面的“冒险”丛书里可以看到，尽管伽齐先前已经向品味较细腻的读者特别挑出康拉德。

那些少数明摆的事实已经足以显示康拉德这位人物所引起的不同兴趣。他的生活充满实际的经验、旅行与行动，而且他拥有通俗小说家丰富的创造力，不过身为福楼拜的门徒，他也极注意风格，此外他与当时一统世界文坛的颓废主义的主要代表人物也有关联。既然他在批评界的声名已经在意大利建立起来，至少由可以获得的

译本来判断是如此（伯皮阿尼出版社正在出版全集，埃伊纳乌迪出版社与蒙达多里出版社则出版了个别作品的译文，包括精装本与平装本，费尔特里内利出版社的“世界经济”丛书最近则出版了他的两部作品），我们便可以来界定这位作者对我们的意义。

我相信许多人去读康拉德的作品，是因为阅读冒险小说的瘾头又发作了，不过不只是为了阅读冒险故事，同时也是想要阅读这些作者的作品，这些作家只将冒险故事当做掩护，以用来讲述一些关于人类的创见，而具有异国情调的事件与国家可以帮助人们清楚认识人与世界的关系。在我的理想藏书室的一个书架上，康拉德的位置在梦幻般的史蒂文森隔壁，不过就生平与文学风格来看，两人几乎是南辕北辙。我曾经不止一次想将他移到另一个架子上，一个对我来说比较不易亲近的书架，其中包含了分析的、心理的小说家，詹姆斯派与普鲁斯特派作家，他们不厌其烦地要复原我们所经历的点点滴滴的感觉。我甚至想要将康拉德与那些或多或少被诅咒的唯美主义者放在一起，像是爱伦·坡，他们充满了错置的激情；我始终认为，康拉德对于荒谬世界的阴郁焦虑，并不会让他被放到包含“现代主义危机作家”的书架上（这个架子尚未真正去订制，也尚未完成最后的挑选）。

相反地，我总是将他放在手边，就在司汤达的隔壁，他们两人是如此不同，还有尼耶沃，他跟康拉德一点也不像。事实是，尽管我不相信康拉德所写的大部分东西，我却始终相信他是一位好船长，他将那种很难写作的元素带进他的故事里：也就是来自实际存在的天人合一的感觉，关于人如何在他所做的事情中自我实现，在他的

工作暗含的教训中自我实现，可以从容应付各种局面的那个理想，不管是在帆船的甲板上，还是在书的纸页上。

这便是康拉德小说的道德本质。我很高兴发现《海之镜》也在其中，以纯粹的非虚构的作品的形式出现，一本以海洋为主题的选集：包含关于系泊与出航、抛锚、扬帆、货物重量等等的技巧。(《海之镜》由亚耶翻译成意大利文——我想这是它第一次被翻译成意大利文，而且被翻译成漂亮的意大利散文。译者在翻译这些航海术语时，一定经历了极大的乐趣，以及恼人的困难：这部作品出现在伯皮阿尼出版的全集中的第十与十一册，这套全集也包含了《海陆之间》的出色故事，它们先前已经出现在埃伊纳乌迪出版社“环宇”丛书的相同译文中。)

除了康拉德之外，还有谁可以用这种技术上的精确性、这种热情，以这么不浮夸、不做作的方式，来写作他所从事的行业的工具？华丽的修辞只出现在最后，他称颂英国海军的霸权，并且重新唤起纳尔逊[1]与特拉法尔加，不过这也强调了这些随笔实用且具争议性的基础。当康拉德在讨论海洋与船舶时，这样的基础总是存在的，我们认为他沉浸在形而上的深奥的沉思中：他不断强调对于帆船时代精神气质的消逝而感到的遗憾，也总是在叙述衰落中的英国海军神话。

这是一项典型的英国争议，因为康拉德是英国人，他选择当英国人，而且成功了：如果我们不将他置于英国的社会脉络中来看的

① 纳尔逊（Horatio Nelson, 1758—1805），英国海军统帅，曾在特拉法尔加角（位于西班牙西南部）海战中大胜法国与西班牙联合舰队。——译注

话，如果我们只将他视为英国文学“显赫的访客”，如同弗吉尼亚·伍尔夫对他所下的定义的话，我们便不能为这个人下一个精确的历史定义。他生于波兰，名叫Josef Teodor Konrad Nalecz Korzieniowski，拥有一颗“斯拉夫的心灵”，因为抛弃祖国而难以释怀。他与陀斯妥耶夫斯基相像，尽管他因为国家主义的原因而憎恨陀斯妥耶夫斯基，许多人对这些事实大做文章，不过我们并不真的对这些事情感兴趣。康拉德在二十岁时决定加入英国商船队，在二十七岁时，进入英国文坛。他并没有接受英国社会的家族传统，或是它的文化与宗教（他始终厌恶宗教）；不过通过商船队，他融入了英国社会，让商船队变成了他自己的历史，那是他在心理上觉得自在的地方，与商船队的精神特质相反的一切，只会让他心生鄙夷。他想在他的生命与他的作品中呈现那位完美典型的英国人物，那位绅士船长，尽管这位人物以极为不同的化身出现，从英雄的、浪漫的、堂吉诃德式的与夸张的，到野心过大的、有缺陷的与悲剧性的。从《台风》中那位无动于衷的船长麦克霍尔，到《吉姆爷》中想要摆脱懦弱行为纠缠的主人翁。

吉姆爷从船长变成商人：此处我们看到更广大层面的欧洲人在热带从事贸易，最后在那里变成社会边缘人。这些也是康拉德在马来西亚群岛航行时所认识的典型人物。他对人性的同情游移在两个极端，一端是海军军官的贵族成规，另一端是失败冒险的堕落。

这种对于贱民、流浪汉与疯子的着迷，也可以在另一位与康拉德相去甚远的作家身上明显看到，不过他可以说是康拉德的同代人，那便是高尔基。我们发现一件有趣的事情，那就是对于这种非理性、

自甘堕落的人性的兴趣（整个时代的世界文学，从克努特·汉姆生到谢尔伍德·安德森，都对这样的人性感兴趣），英国的保守主义者与俄国的革命分子都在这块领域中，找到他们对于人的坚定与严密概念之根源。

这将我们带回康拉德政治概念的问题，以及他猛烈的反动精神。当然他对于革命及革命分子如此夸张并且过分的恐惧（这使得他写了整个反无政府主义者的小说系列，而他却一个也不认识，连见也没见过），其根源与他出身波兰贵族、地主阶级有关，以及他年轻时住在马赛的环境，当时他的周遭是西班牙流亡在外的君主主义者，还有美国的前奴隶主，他们为唐·卡洛斯运送走私武器。不过只有将他置放在英国的脉络来看，我们才能在他的立场中，认出关键的历史轮廓。

康拉德经历英国资本主义与殖民主义的转型期：从帆船转向轮船。他笔下主角的世界以小船主的帆船文化为基础，这个世界充满清晰的理性、运作中的纪律，以及与追求利润的卑鄙精神相反的勇气及责任。在他眼中，大公司所拥有的新轮船队似乎既龌龊又无益，就像帕特拿号上那些逼使吉姆爷背叛自己的船长与军官。因此，在康拉德的作品中，仍然梦想旧价值的人，若不是变成堂吉诃德，便是屈服，被拖至人性的另一端：也就是尸体、不讲道德的商业中介、官僚的、殖民的放逐者，所有的这些欧洲人类渣滓，在殖民地开始像毒疮般扩散，康拉德将他们拿来与老派的浪漫商人—冒险家作对比，像是他自己笔下的汤姆·林嘉。

在小说《胜利》中，故事发生在一座荒岛上，其中包含了激烈

的追逐游戏，牵涉了手无寸铁、堂吉诃德式的人物海斯特、龌龊的暴徒，此外还有一位搏斗的妇女雷娜，她奋起反抗邪恶，后来虽被杀死，却赢得了对抗社会混乱的道德胜利。

事实上，尽管分崩离析的氛围经常盘旋在康拉德的纸页上，他对于人类优点的信念却从不动摇。康拉德虽然不具任何哲学上的严谨性，却感觉到中产阶级思想的关键时刻，这时乐观的理性主义散发最后的幻想，而一团混乱的非理性主义与神秘主义已经被发动了。康拉德将世界视为黑暗与充满敌意的东西，可是他以全部人类的力量来对抗，包括人类的道德规则与勇气。面对黑暗、混乱如雪崩般的降临，以及充满神秘与绝望的世界概念，康拉德的无神论人性还是坚守阵营、站稳脚跟，就像麦克霍尔在台风中的表现一样。他是一位根深蒂固的反动主义者，不过今日能完全了解他的理念的人，只有那些对人类力量有信念的人，他们相信那些在自己的工作中认出自身高贵性的人，这些人知道康拉德所珍视的“忠实原则”不只适用于过去而已。

1954年

（李桂蜜译）

帕斯捷尔纳克与革命①

在二十世纪的半途中，俄国十九世纪伟大小说又像哈姆雷特父亲的鬼魂一样回来打扰我们了。这就是鲍里斯·帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》（米兰：费尔特里内利出版社，1957年）在我们也即他的首批欧洲读者中引起的感觉。也就是说，这反应是文学的反应，而不是政治的反应。然而，用“文学的”这说法还是不够恰当。实际上，事情是发生在读者与这本书的关系上：我们迫不及待地读它，急于想知道我们以前阅读时经常面对的重大问题，确切地说，就像我们初次阅读俄国经典小说时那样，我们期待的并不是这种或那种“文学”，而是明白无误和总体全面地讨论生命，能够把特殊性置于与普遍性的直接关系中，能够在它对过去的描写中也包含未来。我们怀着一个希望奔向这部从坟墓里回来的小说，希望它会告诉我们

① 书中人物姓名根据蓝英年、张秉衡中译《日瓦戈医生》（上下册，漓江出版社），书中引文除根据原英译的引文（原英译引文根据马克斯·海沃德、玛尼娅·哈拉里英译本）之外，还参考蓝、张译本和约翰·白利英译本。——译注

一些关于未来的事情，但是一如我们所知的，哈姆雷特父亲的鬼魂想干预今天的问题，尽管他总是想把这些问题扯回他活着时的环境，扯回以前发生的事情，扯回过去。我们与《日瓦戈医生》的遭遇，是戏剧性和充满感情的，但也同样染上不满足和不同意的色彩。啊，终于有一本我们可以与它争辩的书！但是有时候，就在对话的过程中，我们发现我们各自在谈论着不同的东西。跟我们的父亲讲话并不是一件容易的事。

就连这个伟大的鬼魂用来触动我们的感情的那些体系，也是他自己那个时代的体系。这部小说我们刚读了十来页，便已有一个人物在探究死亡的神秘、人生的意义和基督的本质了。但令人吃惊的却是，用来支撑如此沉重的主题的合适气候竟已创造好了，读者立即就掉进了他们心目中的俄国文学的概念，它是一个完全与对重大问题的明确探讨紧密联系在一起的概念，一个在最近几十年来我们一直倾向于把它撇在一边的概念——即是说，我们已不再把陀思妥耶夫斯基视做俄国文学的中心人物，更多是把他视做一个巨人般的局外人。

这最初的印象在我们脑中停留并不久。为了走近我们，这鬼魂事先已非常清楚我们最喜欢到哪些城堞溜达：客观叙述，充满事实、人物和事物，读者仅可一点一滴地从这些东西提取某种哲学，且要费尽气力和冒巨大风险；而不是那些小说化的智力辩论。无疑，这条热切的哲学思考的血脉，也贯穿全书，但书中所描绘的辽阔世界所容纳的，远远不止于此。帕斯捷尔纳克思想的主要信条——自然与历史并非隶属于不同的秩序，而是形成一种**延续性**，人类发现自

己沉浸在这延续性之中，并受这延续性左右——通过叙述要比通过理论建构表达得更好。通过这方式，小说中那些反思便与整个人类和自然的巨幅画面融为一体，而不是支配或窒息这画面。结果是，就像发生在众多讲故事的天才身上那样，全书的意义不是在清楚讲出的理念的总和中求得，而是在其整体的形象和感觉中、在生命的况味中和在沉默中求得。而所有意识形态的扩散，那些一再冒现又消逝的关于自然与历史、个人与政治、宗教与诗歌的讨论，则犹如恢复与早就与世长辞的朋友的往日谈话一样，创造了一间深邃的回音室，容纳那些人物正在经历的不大肆渲染的卑微事件，并（借用帕斯捷尔纳克用来描述革命的一个美丽意象）“像一声压抑得太久的叹息”那样推进。帕斯捷尔纳克给他整部小说灌输一种渴望，渴望那已不再存在的小说。

然而，具有悖论意味的是，我们可以说，再没有比《日瓦戈医生》更典型的苏联小说了。哪里可以写出这样一本书，除了在一个姑娘们仍扎着马尾辫的国家？本世纪初那些青年男女，以“替纯洁性辩护为基础”形成三人小组的尤拉、米沙·戈尔东和东尼娅，可能有着与我们在代表团访问苏联时经常见到的共青团员同样清新、遥远的面孔。在那些访问中，我们经常见到苏联人民的巨大能量储备，这些能量避过了西方人民在过去四十年间（在文化、艺术、精神面貌和生活方式等方面）所经历的一系列令人眼花缭乱的焦虑（一波波无意义的时尚，但也有对创新、试验和真理的强烈追求），而我们不免要好奇：像他们那样持续地、一味地专注于他们自己的经典，倘若接受无比艰险、严峻和从历史角度看是全新的现实的考

验，会有什么结果呢？帕斯捷尔纳克这本书是对这个问题的首次回应。这不是我们更多地预期的年轻人的回应，而是一个老文人的回应，而这也许更意味深长，因为它向我们展示帕斯捷尔纳克在其漫长的沉寂期的内心旅程中所走的意料不到的方向。这位二十世纪二十年代西方化前卫派诗人的最后幸存者，无意在“解冻”中表演某种长期储备好的风格化烟花，在结束了与国际前卫派（它是他的诗歌的自然空间）的对话之后，他也曾花了多年时间重新考虑他的祖国的十九世纪经典，他也曾把目光投向无可超越的托尔斯泰。然而，他对托尔斯泰的解读与官方文学路线迥然不同，后者总是太过容易地把托尔斯泰当做经典化的楷模。他还以有别于官方路线的方式重新解读自己的多年经验。从上述一切浮现出来的，是一本远离重炒十九世纪小说冷饭的“社会主义现实主义”小说的书，但不幸的是，从社会主义人道主义角度看，它也是一本无比消极的书。我们是否需要重复一下，指出风格的选择并不是偶然的，认为如果前卫的帕斯捷尔纳克让自己去关注革命的问题，托尔斯泰主义的帕斯捷尔纳克就只好转而去缅怀革命前的过去？但这同样也只是一种有偏见的判断。《日瓦戈医生》是、也不是当今一部十九世纪小说，就像它是、也不是一部缅怀革命前那个时期的小说。

帕斯捷尔纳克从俄罗斯和苏联前卫运动那些血腥岁月中，保留了对未来的向往，保留了对历史如何缔造的满怀感情的探问；而他写了这样一本书，它像一颗来自一个现已终结的伟大传统的晚熟的果实，这果实在其孤独的旅程终结时抵达我们这里，而且竟然成为一本与现代西方文学那些较重要的作品同时代的书，并含蓄地对后

者表示赞许。

事实上，我相信在今天，一部建构得“如同在十九世纪”、其情节跨越数十年、以大量篇幅描写社会的书，必定要有一种怀旧、保守的视域。这就是我不同意卢卡契的众多原因之一：他的“前景”理论可以掉转过来反对他自己最喜爱的类型。我相信，我们时代是具有自传式记述性质的短篇小说或中篇小说的时代，这并非偶然。今天，一部真正的现代叙述作品，只能把其诗学力量倾注于我们生活其中的时代（不管是什么时代），揭示这时代作为一个决定性和无限重要的时刻的价值。因此，它必须是“在当下”，在我们眼前铺开情节，像希腊悲剧那样保持时间和行动的一致性。相反，今天如果有谁想写一部“史诗式”的小说，除非这是纯属修辞意义上的小说，否则这部小说的诗学张力就必须落在“过去”[①]。帕斯捷尔纳克也是这样，但不尽相同：在历史方面，他的立场很难轻易简化成这类简单的定义；他的小说也不是一部“旧式”小说。

就技术而言，把《日瓦戈医生》放置在二十世纪对小说的解构“面前”，是没有意义的。要解构它，有两种主要方法，两种都见于帕斯捷尔纳克这本书里。第一是把现实主义的客观性打碎成一种感觉的直接性，或打碎成一种难以触摸的记忆的尘云；第二是把情节变成情节本身的技术部分，以它自身的价值来考虑它，就像一个几何形轮廓，再引向戏拟，引向顽皮的“小说中套小说”。帕斯捷尔纳

① 哪怕在十九世纪，如果我们细心些看，会发现使伟大小说的摹拟变得活灵活现的，也是对过去的缅怀，但那是一种对现在持批判性的、甚至革命性的态度的怀旧，就像马克思分析巴尔扎克和列宁分析托尔斯泰时所清楚表明的。——原注

克将玩弄“长篇小说惯技”推至极端：他建构一个有持续不断的巧合的情节，这些巧合横跨整个俄罗斯和西伯利亚，其中有约十五个人物什么也不干，除了互相撞个正着，仿佛那里就只有他们，就像文艺复兴时期骑士诗中查理曼麾下那些在抽象地理上驰骋的骑士们。这仅仅是作家为了好玩吗？开始时，它的意义不止于此：它意图表现一个由各种命运构成的、把我们不知不觉连在一起的网络，也就是使历史解体成一个交缠着各种人类故事的综合体。“他们全都在同一个地方，彼此就在近旁，有些人不认识另一些人，另一些人永远无机会互相认识，有些人情况还不清楚，另一些人等待下一次机会、下一次见面，然后才有结果。”（4.10，C137）[①]但是，这个发现所激起的情感没有维持很久：一系列巧合最后仅仅表明作者意识到他在使用传统意义上的长篇小说形式。

有了一种传统手法及其总体结构，帕斯捷尔纳克在写这本书时便享受了绝对的自由。有些部分他充分地描写，另一些部分仅是留下轮廓。有时是详细记叙某些日子和月份，有时突然换档，寥寥几行就把几年草草带过：例如，在结尾部分，他以极大的密度和活力，用二十页篇幅在我们眼前铺开了“清洗”年代和第二次世界大战。同样地，有些人物他一再轻轻掠过，根本不想让我们加深对他们的认识：就连日瓦戈的妻子东尼娅也属这个范畴。简言之，这是一种“印象式”的叙述类型。就连心理也是印象式的：帕斯捷尔纳克拒绝向我们明确解释他笔下人物的行为的合理性。例如，拉拉与安季波

① 4.10表示第四章第十节，C137表示中译本页码。但这里的译文并非直接引用中译本。下同。——译注

夫之间和谐的夫妻关系为什么突然破裂了，而他除了奔赴前线别无其他出路？帕斯捷尔纳克就此说了很多话，但不是不够就是多余：最重要的是两个人物之间的对比这一总印象。他对心理、性格、情景不感兴趣，而只对更笼统更直接的东西感兴趣：**生命**。帕斯捷尔纳克的散文无非是他的诗歌的延续。

就帕斯捷尔纳克的抒情诗和《日瓦戈医生》的基本核心神话而言，两者之间有着严格的一致性：大自然的运动，它包含并影响其他一切事件、行为或人类感情；还有就是在描写暴风雨的肆虐和融雪时的史诗气势。小说是这种气势的合乎逻辑的发展，因为诗人试图在一次论述中同时包含自然和既是私人也是公共的人类历史，以提供生命的总定义：1917年日瓦戈的火车驶向莫斯科时，石灰的味道和革命群众的喧嚣（第五章第十三节）。大自然不再是诗人内心世界的浪漫的象征来源，不再是一本查阅他的主观思想的词典，而是一种以前、以后、到处存在的东西，人不能改变它，而只能设法去理解它——通过科学和诗歌，并且是出色地[1]。帕斯捷尔纳克承接托尔斯泰对历史提出的激辩（“托尔斯泰不把他的思想推向结论……”［14.14，C525］）：不是大人物创造历史，也不是小人物；历史运作如植物王国，如春天树木的转变[2]。由此衍生出帕斯捷尔

---

①应该有人来研究和分析人对自然的屈服（自然不再被视为异者，这种屈服近年一再被表达出来，包括狄伦·托马斯的诗歌和“非形式主义者”的绘画）。——原注

② 在我看来，帕斯捷尔纳克在两种意义上使用“历史”一词：这里所使用的历史，是指历史与自然同化，另一个历史是作为基督建立的个人王国的历史。帕斯捷尔纳克的“基督教精神”——尤其是舅父尼古拉·尼古拉耶维奇及其弟子米沙·戈尔东以格言表达的基督教精神——与陀思妥耶夫斯基的可怕的笃信宗教毫无关系，而是属于这样一个脉络，即对福音书的一种象征性、美学化的阅读和强有力的解释。纪德亦沉醉于福音书，唯一不同的是帕斯捷尔纳克在这里强调一种更深刻的人类悲悯意识。——原注

纳克的看法的两个基本方面：一是他对历史怀有一种神圣感，历史被视为一种庄严的存在，超越人，哪怕在悲剧性之中也是高洁的；一是对人的所作所为隐含不信任，包括人建构自己的能力、人对自然和社会的刻意改造。日瓦戈的经历引致沉思，引致一心只求获得内在的完美。

作为黑格尔直接或间接的后裔，我们以一种不同的、如果不是截然相反的方式理解历史和人与世界的关系，因此我们很难同意帕斯捷尔纳克那些“意识形态”的段落。但是，其灵感源自他那动人的历史—自然观的叙述部分（尤其是小说上半部分）所传达的那种对于未来的向往，却是我们认识因而能够认同的。

对帕斯捷尔纳克来说，神话般的时刻是1905年那场革命。他在1925年至1927年的“介入”时期的长诗，写的就是这个年代[①]，《日瓦戈医生》正是从那个年代写起。那时候，俄罗斯人民和知识分子都怀有非常不同的潜能和希望：政治、道德和诗歌都在没有任何命令的情况下齐步前进。“‘小伙子们正在开枪，’拉拉想。她指的不只是尼卡和帕沙，而是整座在开枪的城市。‘善良、诚实的小伙子们，’她想，‘他们都善良，所以才开枪。’”（2.18，C59）在帕斯捷尔纳克看来，1905年那场革命包含所有青春的神话，以及某一文化的所有出发点；这是一个高峰，他从这高峰察看本世纪上半叶的崎岖地形，而他以透视法观看，近旁的山坡尤其清晰、详细，而当我们随着他的视野望去，今日的天际就在迷雾中渐小渐淡，只见

① 由安杰洛·玛丽亚·里佩利诺翻译的《1905年》和《舒密特中尉》等诗的意大利译文，见帕斯捷尔纳克《诗选》（都灵：埃伊纳乌迪出版社，1957年）。——原注

到一些显眼的怪标志。

革命是帕斯捷尔纳克基本诗学神话的重要时刻：自然与历史融为一体。在这个意义上，小说的核心——小说在风格上和思想上达到高峰的位置——应是第五章，也即1917年在到处是穷街陋巷的医院小城梅留泽耶夫的那些革命的日子：

> 昨天我参加晚间集会。一次非凡的奇观。俄罗斯母亲在活跃起来，停不了；她在走着，不知道她在哪里；她在说话，不知道如何表达。说话的不只是人。树林和星星相会，在说话；夜间的花朵在沉思，石砌的房子在举行集会。(5.8，C169)

在梅留泽耶夫，我们看到日瓦戈享受着一段快乐时光，交织着革命生活的热情和他与拉拉在一起（仍只是暗示）的诗情画意。帕斯捷尔纳克在一段有关夜间噪音和气息的美妙描写中（第五章第七节）传达了这种心境。在这段描写中，自然与人类的嘈杂混合在一起，就像在维尔加[①]小说中特雷扎村的房子里；故事铺展开来，而不需要发生任何事情，完全由生存的各种事实之间的关系构成，就像契诃夫那篇成为众多现代叙述作品之原型的小说《草原》。

但是帕斯捷尔纳克所说的革命是什么意思？这部小说的政治意识形态，已在那个关于社会主义是真实的王国的定义中概括了，它

① 意大利现实主义小说家。——译注

是作者通过他的主人公之口，在1917年说出的：

> 大家都重新振作、再生，到处都是改革、剧变。可以说，我们每个人身上都发生了两场革命：一场是我们自己、个人的革命；另一场是整体的革命。社会主义在我看来就像一个大海，所有这些单一、个人的革命都必须像小溪那样流入它，那是日常生活的大海，每个人的真实性的大海。我说的是生活的大海，是你在画中见到的生活，是天才们所理解的生活，是通过创造而丰富起来的生活。不过，今天人们已决定不再通过书本来体验生活，而要在自身中体验；不是在抽象中，而是在实践中。(5.8，C169)

这是一种我们在政治术语中所说的“自发性”的意识形态：而我们也很清楚接下去的幻灭。这些话（以及日瓦戈欢呼布尔什维克在十月夺取政权时所说的那些过度文艺腔的话）在小说中多次被痛苦地证明是错的，但这不要紧：它的正极依然保留着对那个由真实的生命构成的、在革命的春天中被瞥见的理想社会的向往，即使对现实的描写已愈来愈强调那个现实的负面特征。

在我看来，帕斯捷尔纳克对苏联共产主义的拒绝，似乎是朝着两个方向推进：反对内战释放出来的那种野蛮和残酷无情（我们还要回到这个主题，它在小说中起着重要作用）；反对那些使革命理想冻结的抽象理论和官僚空话。这第二个争辩最使我们感兴趣，不

过它并非通过对人物、情景或意象的客观描写来达到的[1]，而仅仅是通过偶尔的反思。但毫无疑问，真正的负极就是这个，无论是明说或暗指。日瓦戈在不大情愿地与游击队生活了几年之后，重返那个乌拉尔小镇，看见墙壁贴满海报：

> 这是些什么文字？一年前的？两年前的？在他的生命中，他一度被这种无可辩驳的语言所鼓舞、被这种直线的思想所振奋。是不是可以说，他必须为他那放肆的热情付出代价，这代价就是，如今在他的余生中，他前面一无所有，除了那些在多年来没有变化的喊叫和要求，事实上随着时光流逝，这些喊叫和要求愈来愈无生气，愈来愈难以理解和抽象？（13.3，C444）

我们不可忘记，1917年的革命热情实际上源自对一个“抽象”时期的抗议，那个时期就是第一次世界大战：

> 战争是生命中一次人为的中断，仿佛我们可以推迟哪怕是一刻钟的存在：多么荒谬的想法！革命几乎是在无意中爆发的，像一声压抑得太久的叹息。（5.8，C169）

---

① 事实上，我们从未能面对面看清共产党。那位有毒瘾的游击队指挥官利韦里并不是一个有血有肉的人物。关于安季波夫老头和季韦尔辛，那两个如今变成布尔什维克首领的老工人，着墨不少，但是作者从未告诉我们，他们如何生活，他们想些什么，为什么他们在小说开头是如此优秀的革命工人、如今却变成官僚魔鬼。还有尤里的弟弟叶夫格拉夫·日瓦戈，他似乎是一个有一定权威的共产党员，一个“解困人物”，他时不时就从他那神秘的权威的天堂突然降临：他是谁？他是干什么的？他想些什么？他的意义何在？帕斯捷尔纳克人物丰富的画廊，也有这样一些空画框。——原注

（我们可以轻易地就从这些句子中——我相信是在第二次世界大战之后写的——看到帕斯捷尔纳克在探究更为新近的痛点。）

在抽象占统治地位的背景下，有一种对现实、对“生活”的渴求，这种渴求弥漫于全书。这种对现实的渴求使他把第二次世界大战当成“相对于被抽象支配的非人性力量而言已算是某种积极的东西”来迎接，因为它有“真实的恐怖、真实的危险和真实的死亡威胁”（15.2，C583）。在“尾声”中（它正好发生在第二次世界大战期间），《日瓦戈医生》——就像它所属的那类异化小说——再次搏动着介入的激情，这种介入曾是小说开头的活力所在。在这场战争中，苏联社会再一次变得真实，传统和革命再一次并肩出现[①]。

因而，帕斯捷尔纳克得以把抵抗运动纳入这部小说，换言之，这个年代之于整个欧洲的年轻一代，就像1905年之于日瓦戈医生那一代：那是所有道路的起点。值得指出的是，哪怕是在苏联，这个时期也保留了一个活跃的“神话”的价值，保留了与一个官方国家相反的真实国家的形象的价值。帕斯捷尔纳克这部小说结尾时苏

---

① 在这些有关第二次世界大战的篇幅中，还间接地、遥远地出现书中唯一“正面的共产党英雄”：一个女人（见第十六章第二节）。她是（我们从第十五章第七节另一次简短的指涉中得知）一位神甫（一名吉洪诺夫分子）的女儿。她还是小孩的时候，为了清除父亲坐牢这一耻辱，她成为“在她看来是共产主义分子中最不可疑的人的热情而幼稚的追随者”。战争爆发时，她亲自空降到纳粹前线的背后，执行一次英雄式的游击队任务，最后被绞死：“他们说，教会把她当成圣徒。”帕斯捷尔纳克是不是试图告诉我们，俄罗斯的古老宗教继续活在共产党人的献身精神中？如此把两种态度并置，如今已不新鲜；而对我们这些拥戴完全世俗的共产主义的人来说，这有点难以接受。不过，小说尽管仅以寥寥数行提及赫里斯京娜·奥尔列佐娃这个故事，但在我们的记忆中，它那语调立即与《（意大利及欧洲）抵抗运动烈士书信》的语调联系起来——事实上这语调在人性态度方面是一致的，尽管存在于不同的信仰和理想中。——原注

联人民在战争中的团结一致[1] 也是现实，这现实是苏联青年一代作家的起点，他们回到这个起点，并拿它来对比抽象的、意识形态的系统化规划，仿佛要肯定一个“属于每个人”的社会主义[2]。

然而，对真实性和自发性的这种诉求，是我们在老一辈的帕斯捷尔纳克的思想与年轻一代的思想之间唯一能够看到的联系。这种“为了每个人”的社会主义形象，只能建立在对革命所催发的新生力量的信心上。而这恰恰是帕斯捷尔纳克所否认的。他宣称并证明他不相信人民。在小说的推进中，他关于现实的概念的形成，愈来愈像一种道德性和创造性的理想，这理想建基于一种私人的、家庭中心的个人主义：人与他自己和邻居的关系仅限于他的亲朋好友的圈子（除此之外，在宇宙关系上，是与“生命”的关系）。他从未认同这样一些阶级，他们生来就有觉悟：他们错误和过度的行为受到欢迎，被当做主动觉醒之最初征兆，被当做与抽象相反的、永远孕育着未来的意义的生活之征兆。帕斯捷尔纳克的支持和同情仅限于知识分子和中产阶级的世界（就连身为工人之子的帕沙·安季波夫，也是读书人，是一个知识分子），其他人都是小角色，他们的存在只是为了充数而已。

这方面的证据是他的语言。所有无产阶级人物说话都一样，都是俄罗斯经典小说中农民那种有点儿幼稚、土气和古朴的唠叨。《日

① 还有最后一节，其篇幅仅约莫一页，写我们的时代，带有一点乐观主义的夸耀，但它是勉强粘上去的，其语调有点甜腻腻，几乎不像是帕斯捷尔纳克写的，或仿佛作者要向我们表明，他写这页时，一只手被反绑着。——原注

② 参见我关于涅克拉索夫《在家乡》的文章，见于《埃伊纳乌迪文讯》第五卷一、二月号合刊（1956年1—2月号合刊）。——原注

瓦戈医生》一个重复出现的主题是无产阶级的反意识形态性质及其立场的含糊：各种各样的传统道德和偏见与无产阶级所无法充分理解的历史力量融合在一起。这个主题使帕斯捷尔纳克可以描写一些非常有吸引力的人物（例如季韦尔辛的老母亲，她既抗议沙皇骑兵的进攻，也抗议革命的儿子；或厨娘乌斯季尼娅，她与克伦斯基政府的政委针锋相对，为聋哑人的奇迹的真实性辩护），其高潮则是全书最阴森的幽灵——游击队里的巫婆。不过，这时我们已来到另一个高潮：随着内战的步伐加快，这种粗鲁的无产阶级的声音亦愈变愈响，最后只剩下一个名字：野蛮。

当今世界所固有的野蛮，是当代文学的重大主题：现代叙述作品淌着我们这个世纪目击的所有大屠杀的血，它们的风格往往带有洞穴涂鸦的直接性，它们的道德目标是透过犬儒主义、冷酷和残忍来重新发现人性。我们把帕斯捷尔纳克置于这一文学脉络是很自然的事，因为内战时期的苏联作家实际上都属于这一脉络，从肖洛霍夫到早期的法捷耶夫。但是大多数当代文学中，暴力被当做某种我们必须经历的东西来加以接受，以便在诗学意义上超越它、解释它和把它从我们身上清除出去（肖洛霍夫倾向于使它合理化和崇高化，海明威把它当成一种男子汉的试验场来面对，马尔罗把它美学化，福克纳把它神圣化，加缪使它的意义变得空洞），但是帕斯捷尔纳克仅在暴力面前表示不安。我们是否应该向他敬礼，把他当做一位本世纪从未有过的非暴力诗人？不。我不会说帕斯捷尔纳克通过他本人对暴力的拒绝来写诗：他带着某个必须太经常目睹暴力、某个只会不断谈论一次次的残忍事件的人那种忧心忡忡来记录暴

力，一次次记录他的异议，他自己作为局外人的角色①。

事实依然是，尽管迄今为止我们看到《日瓦戈医生》也表现我们关于现实的理念，而不仅仅是作者自己的，但是小说在记叙日瓦戈长期被迫与游击队生活在一起时，远远没有扩展至更广阔、史诗式的维度，而仅把自己局限于日瓦戈—帕斯捷尔纳克的观点，其诗学张力也下降。我们可以说，直到从莫斯科至乌拉尔的意义深远的旅程为止，帕斯捷纳克似乎想探讨一个包揽一切善恶的世界，表现牵涉其中的所有方面的诱因；但是在那次旅程之后，他的视域变成单面，仅仅是堆砌事件和负面裁判、一系列暴力和残忍。作者突出的党派偏见必然诱发我们作为读者的党派偏见：我们再也无法把我们的美学判断与我们的历史或政治判断区别开来。

也许这正是帕斯捷尔纳克的本意，即促使我们重新打开我们往

① 内战的苦难使我想起帕韦泽的《鸡叫之前》。第二篇小说《山上的房子》1948年发表时，在我看来似乎含有某种无奈的语气；但是如今重读它，我认为帕韦泽这篇小说在道德良心与历史结合的道路上，走得比任何人都要远，更有甚者，这个领域几乎总是其他人的专利，是那些以神秘和超验的观念看世界的人的专利。（译注：意为帕韦泽是现实主义者，这个领域原不是他的属地，但他一涉足就挖得更深。）我们在帕韦泽的作品中也看到对那些死得不明不白者所流的任何血怀着一种惊恐的同情，哪怕是敌人的血；但是，一如帕斯捷尔纳克的同情是人与其邻居的神秘关系这一俄罗斯传统的最新体现一样，帕韦泽的同情也是影响西方文化极深的斯多噶式人文主义传统的最新体现。在帕韦泽的作品中我们还发现自然与历史，但它们是对立的：自然是包含着童年各种最初发现的乡村，它是完美时刻，它在历史之外，它是"神话"；历史则是"永不会终结"的战争，是"应更深地扎入我们血中"的战争。像日瓦戈一样，帕韦泽笔下的科拉多不是一位想回避历史责任的知识分子：他住在山上是因为那座山永远是他的山，相信战争与他无关。然而，战争总是带着其他人、带着历史来占据自然世界：疏散、游击队。大自然也是历史与血，无论他把目光投向哪里：他的逃避是一种幻觉。他发现就连他以前的生活也是历史，有他自己的责任和弱点："每个死去的人，都像活着的人，并要求他对此负责。"人积极介入历史，源自于这样一种必要性，即要使人的流血征途变得有意义。"在使他流血之后我们必须把血止住"。人的真正历史承担和公民承担就在这"止血"中，在这"对此负责"中。我们无法站在历史之外，我们无法拒绝尽我们所能做点事情，以便给世界留下一个合理和人性的印记，世界愈是使我们觉得无意义和邪恶，我们就愈是需要这样做。——原注

往认为已封闭的问题：我所说的我们，是指我们这些把内战的大规模革命暴力视为必要的人，尽管我们不认同官僚主义的社会管治方式和僵硬的意识形态。帕斯捷尔纳克把讨论带回革命的暴力，并把随后的官僚主义和意识形态的死板划入这暴力的名下。大多数人对斯大林主义的负面分析，其起点几乎总是托洛茨基或布哈林的立场，也即只谈这制度的**腐化**，而帕斯捷尔纳克与所有这些分析不同，他的起点是革命前俄罗斯的神秘主义和人道主义世界[①]，终点则是不仅谴责马克思主义和革命暴力，而且谴责把政治当做当代人性价值的主要试验场的做法。简言之，他以拒绝一切告终，但这反过来使他几近接受一切。他关于历史—自然的神圣性质的见解，支配一切，而野蛮的出现则带有（甚至在帕斯捷尔纳克那美妙的克制风格中）某种光晕，仿佛它是一个新的太平盛世。

在“尾声”中，洗衣员塔尼娅讲述她的故事。（这是最后的惊奇，其充满寓意的笔触值得写一部连载小说：她是尤里·日瓦戈与拉拉的私生女，尤里的弟弟叶夫格拉夫在战场上到处寻找她。）这是一种原始、基本的风格，酷似很多美国叙述作品；于是乎，一段来自内战的粗糙、历险的插曲重新从记忆中浮现，就像一段来自人种学著作的文字，它已变得像一个民间故事，曲折离奇、夸张、不合逻辑。知识分子戈尔东用这些象征性和谜一样的话，给这本书落下帷幕：

① 我们真的需要有这方面的专家，分析帕斯捷尔纳克的文化根源，分析他很多与俄罗斯文化有关的重要论述是如何发展的。——原注

这种事情在历史上已发生过多次。崇高的理想变成粗俗的物质。因此希腊变成了罗马，因此俄罗斯启蒙运动变成了俄罗斯革命。如果你想一想勃洛克的诗句“我们，俄罗斯可怕年代的孩子”，你会立即看到时代的不同。当勃洛克这样说的时候，我们必须明白，这是一种隐喻的、打比方的说法。“孩子”不是字面意义上的儿子，而是生物、产物、**知识分子**；恐怖并不可怕，而是上天的、启示录式的，是非常不同的东西。可现在，所有隐喻的东西全都变成字面意义的东西：儿子是实实在在的儿子，恐怖是真真正正的可怕，这就是差别[1]。(16.4)

帕斯捷尔纳克的小说就这样结束：他难以在这“粗俗的物质”中找到任何“崇高的理想”。“崇高的理想”完全集中于已故的尤里·日瓦戈医生身上，他在不断增强的苦行中，仍能拒绝一切，达到一种晶莹剔透的精神上的纯粹性，这种纯粹性导致他活得像一个乞丐：先是放弃医学，继而有一阵子靠写一些“卖得一本不剩”(!)的哲学和政治思考的小册子维生，最后在电车上死于心脏病猝发。

因此，日瓦戈在否定性的英雄的殿堂中占了一席位（这殿堂在当代西方文学中是如此拥挤），他们都是一些拒绝融合的人，是陌生人、局外人[2]。但我认为，他在那殿堂中并没有什么特别显眼的艺

① 不妨举一个更简单的例子：当我们说“我们是风暴的孩子”时，这风暴和孩子都是隐喻，而现在风暴是具体的风暴，孩子是真实的孩子。——译注

② 《局外人》是英国一位有点混乱的青年作家科林·威尔逊一部关于这类文学人物的著作的书名，这位青年作家在其祖国赢得了名过其实的声誉。——原注

术地位：这些局外人，虽然他们绝非“圆形”人物，但他们在身处极端环境时，作者们都对他们作了非常明确的界定。相对而言，日瓦戈始终是一个模糊的人物，而正是在第十五章[①]，也即描写他晚年的那一章里，我们期望他的一生能获得评估，可这一章却令我们觉得不成比例：一方面作者想赋予日瓦戈重要性；另一方面日瓦戈在小说中的实质性存在却远远不够。

简言之，我不得不说，我最不同意《日瓦戈医生》的东西，就是它被当成日瓦戈医生的故事，换句话说，这个故事可归入当代文学的一个大部门，这个大部门被称为知识分子传记。我说的不是它明显的自传成分，这自传成分的重要性绝不应被贬低。我说的是叙述形式中那些信仰表白，这种叙述形式把一个人物置于中心地位，作为某一哲学或诗学的代言人。

这位日瓦戈是谁？帕斯捷尔纳克相信他是一个具有无穷魅力和精神权威的人，但事实上我们喜欢他恰恰是因为他作为普通人的那些部分，即他谨慎而温和，总是有点容易激动，总是受外部环境左右和一点一点被爱情征服[②]。反而是帕斯捷尔纳克有些时候想要日

① 有几节例外，也即描绘日瓦戈最后漫游俄罗斯，那次以老鼠为伍的可怕的长途跋涉：在帕斯捷尔纳克这部作品中，所有旅程都非常美妙。日瓦戈的故事是我们时代的奥德赛的范例，他想回到珀涅罗珀身边的毫无把握的归程，受到理性的卡吕索普们和有点谦逊的喀耳刻们和瑙西卡们的妨碍。——原注

② 以上有些特点，使得医生—作家这一形象描述（已有很多人指出这点）酷似前代一位真正的医生—作家契诃夫，不过，是作为具有强大平衡感的契诃夫这个人，一如我们在他的书信中所见到的（他的书信即将由埃伊纳乌迪出版社出版）。但是，从另一些方面看，契诃夫与日瓦戈恰恰相反：对平民的契诃夫来说，教养是一朵散发自然优雅气息的野花，而日瓦戈的教养则源自其出身和家世，轻视普通人；一个是神秘主义—象征主义者日瓦戈，一个是不可知论者契诃夫，后者确实也写了一两篇具有神秘象征色彩的小说，但在与神秘主义背道而驰的契诃夫总体作品中，这一两篇只是孤立的例子，因此可被视为仅仅是跟风之作。——原注

瓦戈戴上圣洁的光轮，使他不胜负荷；我们读者被要求去崇拜日瓦戈，但我们做不到，因为我们难以分享他的理念或选择，而这最终甚至损害了我们寄予这个人物的再自然不过的同情。

另一个人物一生的故事，贯穿于整部小说，从开始到结尾：那是一个女人的故事，她是一个圆形人物，一个不同类型的人物（尽管她很少谈自己，而她的故事更多是从外部而不是从内部讲述的），这种不同见于她经历的可怕事件，她在这些事件中磨炼出来的坚韧精神和她给周围带来的愉快气氛。这就是拉拉，或拉里莎：她是书中的伟大角色。我们发现，只要我们把阅读的重点转而放在拉拉身上，使拉拉而不是日瓦戈成为小说的中心，我们就可以把《日瓦戈医生》置于文学和历史重要性的强光中，而把那些不平衡和离题降为次要的枝节。

拉拉一生的情节铺展，可以说是我们时代一个完美的故事，几乎是关于俄罗斯（或关于世界）的寓言，关于各种可能性渐渐为俄罗斯（或世界）打开的寓言，或者说关于可能性全部交给俄罗斯（或世界）的寓言。三个男人围绕着拉里莎发展。第一个是科马罗夫斯基，他是一个无耻的敲诈者，他使拉里莎从童年起就意识到生活的残暴。他代表着粗俗低劣和肆无忌惮，但也代表一种基本、具体的实用性，一个对自己深信不疑的男人的不加掩饰的骑士精神（他从不负她，哪怕是在拉拉为了结束她从前与他的耻辱关系而用左轮手枪向他开火之后也是如此）。科马罗夫斯基是中产阶级一切卑鄙事物的化身，却没有成为革命的对象，使得他——依然是通过可疑的手段——仍然是权力的分享者。另两个男人是帕沙·安季波夫和尤里·

日瓦戈。安季波夫是革命者，拉拉的丈夫，他离开拉拉，是为了无牵无挂地实现他那我行我素的决心：成为一个有道德但无情的颠覆者；日瓦戈是诗人，是拉拉的情人，但她永远无法完全拥有他，因为他完全屈从于生活中的事件和机会。两人都在她生命中占据同样重要的位置，和同样重要的诗意，尽管日瓦戈永远是焦点，而安季波夫则几乎从未受关注。在内战期间的乌拉尔，帕斯捷尔纳克向我们展示这两个男人仿佛已注定要失败：安季波夫–斯特列尼科夫，这位红军游击队指挥官，令白军丧胆的人物，并没有加入共产党阵营，且知道战事一结束他就会变成土匪并被歼灭；而日瓦戈医生，优柔寡断的知识分子，他不想、或无能力成为新统治阶级的一员，也知道无情的革命机器不会放过他。当安季波夫和日瓦戈面对面的时候——从在武装列车上首次邂逅到最后一次在瓦里基诺别墅被围捕——也是小说的尖锐性达到高潮的时候。

如果我们保留拉拉作为小说主人公的地位，我们就会看到日瓦戈这个被降至与安季波夫同等水平的人物，已不再拥有压倒性优势，不再倾向于把这部史诗式故事变成“一个知识分子的故事”，而有关这位医生的游击队经历的连篇累牍的叙述，则退居成花边式的离题，如此一来也就不会对情节的铺展构成负荷或重压。

安季波夫是革命法则的狂热而无情的执行者，他知道根据这些法则，他自己将被铲除。他是我们时代一个威严的人物，充满俄罗斯伟大传统的回音，小说对他的描写既清晰又简单。拉拉是一位坚强而令人愉悦的女英雄，她是、且依然是安季波夫的女人，哪怕当她是、且依然是日瓦戈的女人的时候。同样地——或者说难以解释、

难以定义地——她是、且依然是科马罗夫斯基的前女人。毕竟，是他给她上了基础课：正因为拉拉从科马罗夫斯基那里尝尽生活的痛苦，从他的雪茄的呛味，从他那下流的、玩弄女性的感官主义，从他仅仅因为自己体质更强壮而傲慢自大的狂妄，她才比安季波夫和日瓦戈这两个分别奉行暴力革命和非暴力革命的天真理想主义者更通情达理；也正是基于这个理由，她才比他们更重要，她才比他们更代表生命，而我们爱她也胜过爱他们，我们在帕斯捷尔纳克那些从不彻底披露她行踪的躲躲闪闪的章节中紧追她和寻找她[①]。

我试图以这种方式，表达一个关注书中同样一些问题并欣赏书中对生活的直接表现但无法认同书中基本主题——历史超越人性——的人，在阅读这本书（或者说与这本书争辩）时，心中引起的感情、问题和异议。我的观点与书中的基本主题截然不同，我总是在文学中和思想性中寻找恰恰相反的东西：人积极地参与历史。这里，甚至不是我们的文学教育的决定性部分——即把“诗学”因素与作者的意识形态世界区别开来——在起作用。同样是这个历史—自然的理念，赋予《日瓦戈医生》一种使我也非常着迷的肃穆气氛。我如何定义我与这本书的关系呢？

以艺术手法实现的理念，绝非没有意义。但是，有意义与道出真理是不同的。它意味着表明一个重点、一个问题、一个警惕的来源。卡夫卡以为自己是在写形而上学的寓言，却以从未被超越的方式道出了当代人的异化。但帕斯捷尔纳克果真是如此“现实主义”

① 在小说最后，这些章节把她消除了，我们看不到她，她被匆促地送去西伯利亚某个集中营；这也是一次“历史性”的死亡，而不像日瓦戈那样是私人性的死亡。——原注

的吗？仔细检查就会发现，他那无限的现实主义，包含一个抒情倾向，他通过这一抒情倾向来过滤整个历史。这是人把历史——无论是赞赏历史或憎恶历史——视做他头顶上遥远的天空的抒情倾向。在今天的苏联，一位伟大的诗人竟以这样一个视域来详尽描绘人与世界的关系——这是多年来首次有人自主地发展这样的视域，而非遵从官方意识形态——这本身是具有深远的历史和政治意义的。它证实普通人并不觉得自己在控制历史、创造社会主义，以及在其中表达他的自由思想、责任、创造性、暴力、兴趣或无兴趣[①]。

也许，帕斯捷尔纳克的重要性，在于这个警告：历史——不管是在资本主义世界或社会主义世界——还称不上历史，它仍不是人类理性的有意识的建构，它仍太过依赖生物现象、兽性本质的连续性，而不是自由的王国。

在这个意义上，帕斯捷尔纳克关于世界的理念是真实的——在假设消极是一个世界性的标准这个意义上的真实，就像爱伦·坡、陀思妥耶夫斯基和卡夫卡的理念也是以这种方式体现其真实一样——而他这本书具有伟大诗歌的优越功用。苏联世界懂不懂得如何利用它？世界上的社会主义文学能不能对它作出反应？这只有在一个处于蓬勃发展的自我批评和创造性的气氛中的世界才做得到，并且只

① 也许，帕斯捷尔纳克书中最着意描写的时期，正是这个看法最不适用的时期。在写作中，帕斯捷尔纳克通过对过去的深思，来反映他对现在的意识。帕斯捷尔纳克在描写医生被游击队劫持——他尽管仍把自己视做他们的敌人，但还是与他们合作，最后变成与他们并肩作战——可能是想表达他的祖国在斯大林统治下的处境。但这一切只是猜测：我们尤其想知道帕斯捷尔纳克是不是刻意把日瓦戈的故事安排在1929年结束，或者在着手写一个旨在连接我们自己时代的故事之后，他是否意识到故事在1929年结束时他已充分表达了他想说的一切。——原注

有通过一种有能力更严格地服膺事物的文学才做得到。从今以后，现实主义意味着更深刻的东西。（但现实主义难道不总是意味着更深刻的东西吗？）

1958年

（黄灿然译）

世界是一颗朝鲜蓟

呈现在我们眼前的世界现实是多样的、多刺的，而且层层相叠。就像朝鲜蓟。对我们而言，在一部文学作品中，重要的是可以不断将它剥开，像是一颗永远剥不完的朝鲜蓟，在阅读当中发现愈来愈多新层面。因此，我认为在我们这阵子所谈论的重要杰出作家当中，或许只有加达配得上称是伟大作家。

《与忧伤相识》乍看之下是一本我们所能想象的最主观的作品：它几乎只是无意义的绝望的流露。可是事实上，这本书充满了客观与普遍的意义。另一方面，《梅鲁拉纳大街上的惨案》则是完全客观，它描绘拥挤在周遭的生命，不过它同时也是一部非常抒情的作品，在设计复杂的字里行间，藏着一幅自画像，就像在小孩的游戏中，他们必须在树木的盘根错节里认出野兔或猎人的形象一样。

关于《与忧伤相识》，胡安·派第发表了今日看来深具洞识的看法：书中的主要情绪，也就是对于母亲爱恨交织的矛盾情绪，可以被理解为是他对于自己的国家与自身社会阶级的爱恨情绪。这样

的类推可以扩展。主角龚扎罗独自住在俯瞰村庄的别墅里，这名中产阶级看到他一度所爱的地方与价值都被完全推翻了。他对窃贼怀有不由自由的恐惧，这一主题表达了保守分子在时代动荡时的警觉。为了应付窃贼的威胁，一队夜间守卫团成立了，他们负责保护别墅主人的安全。可是这个组织是如此可疑、暧昧，最后龚扎罗觉得他们所造成的问题比窃贼所带来的恐惧还要严重。对于法西斯主义的指涉不断出现在书中，不过它们始终不是很确切，所以并没有将叙事僵化为纯粹寓言式的阅读，也没有排除其他诠释的可能性。

（守卫团应该是由退伍军人所组成的，不过加达对他们大肆夸耀的爱国功迹不断表示怀疑。我们来回想一下加达整体作品中的一项基本核心，而不只是这本书的：加达曾经参与了第一次世界大战，他认为在那段期间，十九世纪最显著的道德价值找到了最高的表达方式，不过那也是这些价值开始结束的时候。我们或许可以说，对于第一次世界大战，加达既感到一种占有欲强烈的爱，也感到由震惊所引起的恐惧，不管是他的内在精神还是外在世界，都无法从这样的恐惧中恢复过来。）

龚扎罗的母亲想要加入守卫团，可是龚扎罗执意反对。这项争执表面上看来是纯粹形式上的问题，不过加达设法赋予其一种令人难以承受的张力，就像希腊悲剧一样。加达的伟大在于他可以用地狱的闪现，来撕毁故事的平凡琐碎，这个地狱既是心理的，也是存在的、伦理的、历史的。

在小说的结尾，母亲终于成功加入夜间守卫，而别墅被洗劫一

空似乎是守卫们监守自盗，在小偷的袭击中母亲丧生，这样的结尾似乎暗示叙事结束在寓言封闭的圈子里。不过我们很容易就能感觉到，加达对于这个结尾较不感兴趣，他感兴趣的是创造巨大的张力，将其掩映在故事所有的细节与离题叙述中。

我概述了一项沿着历史线索的诠释：现在我想要尝试用哲学与科学的观点来诠释。加达的文化背景是实证主义，他持有米兰科技大学的工程学文凭，执迷于实用科学与自然科学的问题及术语，所以我们这个时代的危机，被他视为科学思想的危机，也就是从理性主义的安全感与十九世纪对于进步的信仰，转变为对于宇宙复杂性的认识，这个宇宙并不能让人放心，而且是无法加以形容的。《与忧伤相识》的中心场景是村里的医生对龚扎罗的拜访，意味着十九世纪的科学自信形象与龚扎罗悲剧性的自觉两者间的相逢，关于龚扎罗，作者给了我们一个无情而且古怪的生理描绘。

加达写了大量的作品，或出版或未出版，而且大部分的作品只有一二十页长，其中有一些是他最好的作品，我要来谈论一篇他为广播所写的文章，加达这位工程师在其中讨论到现代建筑。他一开始时以培根或伽利略式的古典冷静态度，描述现代房屋是如何以加固水泥而建成的；不过当他解释现代房屋的墙壁是如何无法隔离噪音时，他的技术精确性逐渐让位给渐渐上升的急躁和多彩的语言；接着他转入生理的段落，描述噪音如何对脑与神经系统产生作用；最后以烟火般的文字来结束，这些文字表达的是，在一个巨大的都市公寓街区里，一名神经患者因噪音而感到绝望。

我相信这篇散文不仅呈现了加达所具有的所有风格，也展现了他的文化联系所涵盖的整个范围，他那万花筒般的哲学立场，从最严谨的技术—科学理性主义一直下探到最黑暗与最地狱般的深渊。

1963年

（李桂蜜译）

加达：《梅鲁拉纳大街上的惨案》

卡洛·艾米洛·加达在1946年开始写作《梅鲁拉纳大街上的惨案》时，心里所想的是一部侦探小说，不过也是一部哲学小说。侦探情节的灵感来自于当时发生在罗马的一桩罪行。而哲学小说则是根据小说一开始便陈述的一项概念：如果我们为每一个结果只寻找一个原因，那么什么都不能获得解释，因为每一项结果都由许多不同的原因所决定，而每一个原因的背后又有许多原因。因此，每一桩事件(例如罪行)，就像是百川纳入的旋涡，每一股水流都由不同的水源所驱动，在追寻真理的过程中，每一项都不能被忽视。

世界是“包含众多系统的系统”，这样的视野在加达的一本哲学笔记本中得到阐释，而这本笔记是人们于他死后在他的文件中找到的(《米兰沉思录》)。作者从他最喜欢的哲学家出发，包括斯宾诺莎、莱布尼兹、康德，建构出他自己的“方法论”。系统中的每一项元素，本身也是一个系统；每一个单一的系统都连结到它所属的谱系的系统；而一项元素的改变则意味整个系统的改变。

不过更为重要的是，这项认知哲学如何被反映在加达的风格中：这首先反映在语言当中，他的语言融合了通俗与博学表达方式，内心独白与反复推敲的散文，以及不同的方言与文学引文；其次是他的叙事组合，其中，微小的细节呈现巨大的比例，最后占据了整个画面，从而掩盖全部的图案，或是让图案变得模糊不清。这便是这本小说中所发生的情况，侦探故事逐渐被遗忘：或许我们就要发现凶手是谁，以及他犯案的动机，可是作者对于母鸡以及它在地上的排泄物之描述，却变得比案情的揭晓还要重要。

加达想要传达的是生命的沸锅、现实的无尽分层、知识解不开的结。这个普遍复杂性的形象被反映在最轻微的事件或物品上，当它达到最极致的迸发时，我们不必去思索，这本小说是注定要完不成的，或是它可以无限继续下去，在每一段插曲中开启新的旋涡。加达真正想传达的是这些纸页中拥塞的过剩，透过这些纸页，一个别无二致的复杂的物体、组织和象征具体成形，那就是罗马城。

因为我们必须立刻指出一点，也就是这本小说并不只是想要成为侦探小说与哲学小说的混合而已，这也是一本关于罗马的小说。永恒之城是书中的真正主角，带着她的社会阶层，包括从最中等的中产阶级，到罪恶的地下世界，存在于她的方言语调中（以及不同的方言，特别是南部的方言，它们在这个熔炉中往上冒泡），存在于她外向的本质与最幽暗的潜意识中。在这座罗马城，现在与神秘的过去混合在一起，众神使者赫耳墨斯与喀耳刻被唤起，他们与最微不足道的意外产生关联。在这座城中，侍女或小偷名为埃涅阿斯、狄俄墨得斯、阿斯卡尼俄斯、卡米拉，或是拉维尼亚，就像

维吉尔作品中的男女英雄。新写实主义电影（在当时，它正是如日中天）中的那个吵闹、邋遢的罗马，在加达的书中却获得文化、历史与神话的深度，这是新写实主义所忽略的。甚至艺术史中的罗马也加入进来，带着和文艺复兴及巴洛克绘画的千丝万缕的联系（例如描绘圣徒赤脚的段落，他们都有巨大的脚趾）。

一本关于罗马的小说，由一名非罗马人所写。事实上，加达来自米兰，而且强烈认同他出生城市的中产阶级，他眼看着中产阶级的价值（实用性、技术效率、道德原则）正被占优势的另一个意大利所颠覆，那是一个欺诈、吵闹、肆无忌惮的意大利。可是尽管他所写的故事以及他最具自传性的小说《与忧伤相识》植根于米兰的社会与方言，让广大读者注意到他的，还是这本大部分以罗马方言所写成的作品，几乎涉及到它最可憎的层面，像是巫婆的夜半集会，仿佛他一直置身于罗马，才有了如此的观察与理解。（然而，在加达写作《梅鲁拉纳大街上的惨案》时，他对罗马的了解，仅来自于他在二十世纪三十年代在罗马住过几年的经验，当时他受雇为梵蒂冈的暖气设备监工。）

加达是个矛盾的人。身为电工工程师（他使用他的专业技术大约十年之久，大多是在海外），他尝试用科学、理性的想法，来控制他极度敏感与神经质的性情，不过却适得其反；他用写作来发泄他暴躁、恐惧与冲动的憎世情绪，而在真实生活中，他用来压抑这些倾向的方法，是戴上绅士的面具，一位来自殷勤有礼的以往岁月的绅士。

就叙事结构与语言来看，他被批评家视为革命者，是表现主义

者或是乔依斯的追随者（他从一开始就享有这样的声名，即使是在最排外的文学圈子里亦然，而当二十世纪六十年代的先锋派年轻作家承认他为模范之后，这样的声名又被加强）。可是就他个人的文学品味来看，他则是热衷于经典与传统（他最喜欢的作家是沉着且睿智的曼佐尼），他在小说艺术上的模范则是巴尔扎克与左拉。（他拥有十九世纪写实主义与自然主义的某些基本优点，例如通过身体上的细节，来描绘人物、环境与状况，也通过身体的感觉，诸如在午餐时啜饮一杯酒，这本书的开场便是如此。）

加达对他所处的社会极尽嘲讽之能事，对墨索里尼深恶痛绝（这本书用讽刺的语气，提到墨索里尼刚毅的下巴，由此可证），在政治方面，加达与任何形式的激进主义是完全不同的，他是一个奉公守法、想法稳健的人，怀念不久前稳当的行政制度，也是一位优秀的爱国者，先前参加过第一次世界大战，因为是位审慎的军官而饱受折磨，一些由即兴的解决方案、办事不力或野心过大所造成的损失，让他不断感到愤慨。《梅鲁拉纳大街上的惨案》的情节应该是发生在1927年，也就是墨索里尼独裁的开端，在书中，加达并不只是喜欢对法西斯主义加以简单的讽刺描写：他非常详尽地分析，若是不尊重孟德斯鸠的三权分立，对日常的司法审判会产生何种后果（和《论法的精神》作者的关联显而易见）。

加达不断需要具体与详细的事物，他对于现实的胃口是如此巨大，以至于在他的作品中产生了某种充血、高血压，甚至是堵塞。他的角色的声音、感觉与他们潜意识的梦想，混合了作者不断的出现，包括他忍无可忍的爆发、他的讽刺与文化影涉的紧密网络。如

同腹语术的表演，在同一段论述里，所有的这些声音都彼此覆盖，有时在同一个句子中，会出现语调上的改变、变调与假声。通过小说呈现出来的丰富材料，以及作者让它超载的过度紧凑性，小说的结构从内在改变。这个过程中的存在与智性创伤都变得不明显，而喜剧、幽默、古怪的变形都形成了这位作者自然的表达方式，他总是活得很不快乐，为神经官能症、困难的人际关系以及对于死亡的恐惧所折磨。

他开始写作时并没有在形式上创新的计划，并不打算革新小说的结构：他的梦想是遵循所有的规则，以建构坚固的小说，不过他从不设法将它们完成。好几年当中，他会让这些作品处于未完成的状态，而就在他放弃将它们完成的希望后，他便决定予以出版。我们会觉得，若是再增加几页，便可以让《与忧伤相识》或是《梅鲁拉纳大街上的惨案》的情节圆满完成。至于其他的小说，他会将它们切成短篇故事，即使是将不同的断章残篇拼凑起来，也无法再恢复它们的原状了。

《梅鲁拉纳大街上的惨案》讲述的是警方对两桩案件的调查，一桩是小案件，另一桩则令人毛骨悚然。它们都发生在罗马市中心的同一栋建筑里：一名寻求慰藉的寡妇被抢走了珠宝，另一名因为不孕而郁郁寡欢的已婚妇人则是被刺死。在这本小说中，对于失败母性的执迷是很重要的：莉莉安娜·巴度齐太太的周遭围绕着她的养女，直到她为了某种原因离开她们为止。莉莉安娜这个人物即使变成受害者，也仍是主导人物，而她在周围所散发的女人国气氛，开启了关于女性气质的朦胧观点。面对这股神的自然力量，加达表达

了他的困惑。在这些篇幅中，对于女性生理的思索结合了地理及遗传的隐喻，以及罗马起源的神话，罗马通过对萨宾妇女的强暴保证了它的延续性。将女性简约至繁衍功能的传统反女性主义，在此处以非常赤裸的方式被表达出来：这是在模仿福楼拜的《成见字典》？或是因为作者也同意这些观点？若是要更精确界定这个问题的话，我们便必须考虑到两方面情形，一方面是历史的，另一方面则是与作者的心理相关。在墨索里尼掌权时，官方宣传不断灌输一种观念，也就是意大利人的主要责任，便是为祖国生小孩；只有那些子女众多的父母才值得尊敬。加达这位单身汉一面对女性，便害羞得动弹不得，这种对于繁衍的颂扬让他饱受折磨，而且觉得被排除在外，让他在吸引与憎恶之间徘徊。

这种吸引与憎恶使得作者在描绘喉咙被恐怖地割开的女性尸体时，像是一幅圣徒殉难的巴洛克绘画，这是书中高明的段落之一。警察局长英格拉法洛对案件的调查特别感兴趣，这是基于两个原因：首先，因为他认识（而且想要）那个女人；其次，因为他是一个从小接受哲学洗礼的南方人，对于科学怀抱热情，也对一切与人性相关的事物相当敏感。就是他将原因的多样性上升为理论，这些多重原因共同作用才会出现某种结果，而在这些原因当中（他的阅读显然也包括弗洛伊德在内），他也总是将性包含在内，不管是以何种形式出现。

如果说英格拉法洛警官是作者的哲学发言人的话，那么加达在心理与诗意的层面上，也与另一个角色认同：一名房客，退休公务员安杰洛尼，由于在回答问话时表现笨拙，立刻变成嫌疑犯，尽管

他是全世界最无害的人了。安杰洛尼是名内向、忧郁的单身汉，在古罗马的街道上踽踽独行，只容易受到美食的诱惑，或许也容易受到另一项恶习的诱惑：他喜欢在熟食店订购熏火腿与乳酪，然后由穿短裤的男孩送到他的门前。警方在寻找其中一名男孩，他或许是强盗的共犯，或许也参与了谋杀。像安杰洛尼这么尽力维护自己名声与隐私的人，显然很害怕被指控具有同性恋倾向，所以接受问话时结结巴巴的，话中出现许多遗漏与矛盾，使得他最后被逮捕。

警方较认真怀疑的是被害妇女的侄子，他必须解释自己为什么拥有一个宝石金坠子，其中的碧玉取代了蛋白石，尽管这看起来很像是障眼法。另一方面，对于窃案的调查似乎搜集到更有希望的线索，调查的地点从首都移到了阿尔班山丘上的村庄（因此，这里变成了宪兵的地盘，而不是市警的），他们在寻找一名小白脸电工，迪欧梅德·朗齐亚尼，他从前总会去拜访拥有众多珠宝的缠人寡妇。在村庄里，我们找到许多女孩的踪迹，莉莉安娜在她们身上慷慨付出母爱。宪兵也在那里发现寡妇遭窃的珠宝被藏在床下的便盆里，此外他们还找到另外那名被害妇女的首饰。对于这些珠宝的描绘（如同先前对于那镶有蛋白石或碧玉的坠子的描绘），不只是一位风格大师的高超表现，它们也为被描绘出来的现实添加另一个层次：除了语言学、语音学、心理学、生理学、历史、神话与美食的层次，我们还有这个矿物的地下世界层次，关于被藏起来的宝藏，这个层次将地质学历史与无生命物质的力量卷入龌龊的罪行中。加达将角色的心理与精神病理的死结，紧绑在对于珠宝的拥有上：包括穷人的强烈羡慕，以及加达界定为“受挫女人的典型精神病”，那让不幸

的莉莉安娜给她的“小孩”大量珠宝。

小说第一个版本中的第四章原本可以帮助我们澄清谜底的(小说的第一个版本以连载的方式于1964年在佛罗伦斯的月刊Letteratura中发表),可是当作者将这部小说以书籍的形式出版时(1957年由加赞提出版社出版),他将这一章给删去了,因为他不想太早表明他的真实目的。在这一章中,警长质询莉莉安娜的丈夫关于他与薇吉妮雅的关系,薇吉妮雅是他们很有野心的养女之一,她的个性特征包括同性恋倾向(环绕在莉莉安娜与她的女性环境的同性恋气氛被加以强调)、缺乏道德、贪财,而且具有社会野心(她变成养父的情人,只是为了向他敲诈),还有强烈的仇恨(她会一面用菜刀切烤肉,一面口出恶言威胁)。

那么,凶手便是薇吉妮雅吗?如果我们读了最近被发现、并且被刊载的一份未曾发表的文件的话(《富人公寓》,都灵:埃伊纳乌迪出版社,1983年),那么所有的疑问都会一扫而空。这是一份电影脚本,写作时间大约与加达写作这本小说的初稿同时:或是不久之前,或是不久之后。在其中,整个情节都得到充分发展与澄清。(我们也得知,犯下抢案的并不是迪欧梅德·朗齐亚尼,而是艾内亚·雷塔莉,她为了拒捕,便向宪兵开火,结果被击毙。)这份脚本(与1959年哲密改编自小说的电影没有关系,而且加达也没有参加)从来没有被制作人或导演所采用,这并不奇怪:加达为电影写脚本的想法很天真,他总是不断地倒叙,以显露角色的想法与背景细节。对我们来说,阅读这份脚本是很有趣的经验,因为我们可以把它当成小说的草稿,不过它并没有成功地在行动或心理上产生

真正的张力。

简而言之，问题并不在于“谁干的”，因为在小说的一开始作者便告诉我们，导致罪行的是围绕在受害者四周的“力场”；是以受害者为中心的“命运旋涡”，她的境遇与其他人境遇的关系，编织出由事件构成的网络：“由力量与可能性所构成的系统围绕着每个人，它通常被称为命运。”

1984年

（李桂蜜译）

蒙塔莱：《也许有一天清晨》①

也许有一天清晨，走在干燥的玻璃空气里，
我会转身看见一个奇迹发生：
我背后什么也没有，一片虚空
在我身后延伸，带着醉汉的惊骇。

接着，恍若在银幕上，立即拢集过来
树木房屋山峦，又是老一套幻觉。
但已经太迟：我将继续怀着这秘密
默默走在人群中，他们都不回头②。

① 中译有些地方，参考威廉·阿罗史密斯英译《乌贼骨》所附的这篇文章的英译。——译注

② 原文和英译并没有引录这首诗，为方便读者，这里特参考多个英译本并结合本文的摘句，把全诗译出。参考的英译本分别为乔治·基译《蒙塔莱诗选》（企鹅版）、威廉·阿罗史密斯译《乌贼骨》（诺顿版）和乔纳森·加拉西译《蒙塔莱诗合集1920—1954》（法—斯—吉版）。——译注

我年轻时喜欢背诵诗。我们在学校里读很多诗——如今，我多希望我们当时多读些——它们后来就陪伴我一生，往往是无意识地在心里背诵，过几年又会重新浮现。中学后，我又自己继续背诵了一些，持续了几年：都是不包括在教学大纲里的诗人。那些年，由埃伊纳乌迪出版社出版的灰色封面的《乌贼骨》和《境遇》，已开始在意大利流传。所以，大约十八岁的时候，我已背诵了不少蒙塔莱的诗，有些现在忘了，另一些继续陪伴我到今天。

如今，重读蒙塔莱，自然会使我回想起那些诗，它们保留在我（“那渐渐变空的”）[1]记忆深处。如果分析哪些保留了，哪些取消了（或用蒙塔莱保留的地方说法，“抹去”了），如果探讨一下我的记忆怎样更改以至扭曲那些诗，将会引我去深究这些诗，以及深究我在这些年来与它们建立的关系。

但我仅想选择一首诗，它虽然长期保留在我记忆中，并刻下保留期间的疤痕，但它本身更适合一次完全当代、客观的阅读，而不必求助于追寻蒙塔莱的诗、尤其是他的早期诗在我心中引起的有意识或无意识的自传式回声。因此，我想选择《也许有一天清晨，走在干燥的玻璃空气中》，它继续在我的精神唱盘上转，而且转得比大多数诗更频繁。还有，我每次想起它，都不带任何怀旧的颤音，仿佛是第一次接触。

《也许有一天清晨》是一块“乌贼骨”，它比其他诗更醒目，并非因为它是一首“叙述”诗（蒙塔莱最典型的叙述诗是《那阵刺激起苦涩气味的风》[2]，在诗中动作的对象是一阵风，而动作本身无非

① “我那渐渐变空的记忆”出自蒙塔莱《剪子，莫伤害那面容》一诗。——译注

② “那阵刺激起苦涩气味的风”实为《风与旗》的第一行。——译注

是意识到某个人不在身边了，因此叙述的力量集中于对照眼前一个无生命的景物与一个不在眼前的生命），但是因为它没有对象、自然标志或某一风景，它是一首抽象的幻想和思想之诗，这种诗在蒙塔莱诗中难得一见。

但我注意到（而这使它更远离其他诗）我的记忆已略微修改了这首诗：在我记忆中，第六行开头是“树木房屋街道”或“行人房屋街道”，而不是“树木房屋山峦”，后者是我在三十五年后的现在重读时发现的正确字句。这就是说，我用“街道”取代“山峦”，等于是把这场面放置在城市风景中，也许是因为“山峦”的发音对我而言太含糊，或者是因为诗中说到“他们都不回头”暗示路人擦身而过。简言之，我把世界的消失，当成城市的消失而不是大自然的消失。（我现在才发现，我的记忆把另一首诗的句子“街道上拥挤的人群不曾觉察”的意象嫁接到这首诗里来了，那另一首诗出现在四页前，它是这首诗的姐妹篇。）[①]

如果我们细看，就会发现引起“奇迹”的，是某种颇自然或氛围性的东西，它就是干燥、晶亮、透明的冬天空气，这空气使事物如此清晰，以致制造出一种超现实的效果，几乎令人觉得通常蒙蔽着风景的烟霾（这里我又再次把蒙塔莱的诗，放置在通常的沿海背景中，把它融入我自己记忆中的利古里亚风景）竟等同于生存的密度和重负。不，不全是如此：是可见的空气的这种具体性，这种确实看似玻璃、本身有着自足的坚固性的具体性，最终占据世界，并

① 指《我知道那一刻，当痛苦的表情》一诗，它是诗集《乌贼骨》中的组诗《乌贼骨》的其中一首。——译注

使世界消失。玻璃空气是这首诗中的真正元素，而被我当做这首诗的发生场所的城市，则是一座玻璃城市，它变得愈来愈透明，最终消失。是空气这种确定的性质，使人产生一种虚空感（而在莱奥帕尔迪那里，则是不确定性产生这种效果）。或者更准确地说，诗开头半句“也许有一天清晨”造成了某种悬浮感（它与其说是不确定，不如说是小心地平衡）；“走在干燥的玻璃空气里”，仿佛我们行走在空气里，在玻璃般脆弱的空气里，在寒冷的晨光中，直到我们发现自己被悬浮在虚空中。

悬浮感和与此同时的具体感，在第二行中仍持续着，这是因为那犹豫的节奏，尤其是“compirsi”（［发生、完成、现实］方言写法）老是让读者想把它读成“compiersi”（正式写法），但又每次都注意到整行诗都系于那个平淡的字“compirsi”，这个字淡化了讲到奇迹时的任何强调性的弦外之音。这行诗永远使我感到悦耳，恰恰是因为当你在心里说出它时，总需要一点帮助，它似乎多了一个音步，但它实际上不是多了一个音步：我的记忆老是要扔掉这个多余的音节。说到记忆，这行诗中最容易混淆的区域，是“rivolgendomi”（转身），有时我把它缩略成“voltandomi”（回转）或“girandomi”（旋转），从而瓦解[①]接下去的所有重音的节奏。

在所有使一首诗铭刻在记忆里的理由中（先是几乎要求你把它纳入记忆里，继而让自己被记忆），韵律的特异扮演了决定性的角色。我总是被蒙塔莱的用韵吸引：两音节词（“parole piane”）与三音节词押韵（“parole sdrucciole”）；不协调的韵；押在异常位置上

① 阿罗史密斯译文里，“瓦解”译为“拉平”。——译注

的韵，例如在《燕子们黑黑白白地飞上又飞下电线杆》一诗中，“dei”与“dove piu non sei”（你不在那里了）押韵。用韵的意外不仅是声音的问题：蒙塔莱是少数几位懂得用韵的秘密的诗人之一，他用韵来降低音调，而不是提高音调，使意义产生准确无误的效果。在我们这首诗中，第二行结尾的“miracolo”（奇迹）一词，因与“ubriaco”（醉汉）押韵而减弱，而整节诗似乎一直悬在那边缘上，畏惧地颤抖。

“奇迹”是蒙塔莱第一个主题，而他从未放弃过它：它是那“鱼网里的断纹”[①]和第一首诗中“那维系不住的链”[②]，但《也许有一天清晨》这首诗乃是少数罕见的场合之一，在这种场合里诗人所呈现的经验世界坚固的围墙外的**其他**真理，是在一种可定义的经验里揭示的。我们可以说，它是丝毫不差关于世界的不真实，尽管这样说可能会把以精确词语传达给我们的东西变成模糊而笼统的东西。世界的不真实尤其是东方哲学、宗教和文学的基础，但这首诗走进一个不同的认识论的区域，一个清晰而透明的区域，仿佛它是一种精神上的玻璃空气。梅洛一庞蒂在《知觉现象学》里花了几页篇幅出色地论及主观的空间经验脱离客观的世界经验的例子（在夜晚的黑暗中，在梦中，在药物影响下，患上精神分裂症等）。这首诗可以成为梅洛一庞蒂的例子：空间脱离世界，向我们呈现它自身，也即只是空间、空虚和无垠。诗人赞许地迎接这一发现，把它当成“奇迹”，当成窥见与“老一套幻觉”相反的真相，但这奇迹也使他遭受可怕的眩晕：“带着醉汉的惊骇”。就连“玻璃空气”也难以再支持

① 见诗集《乌贼骨》的《序诗》。——译注

② 见诗集《乌贼骨》第一首诗《柠檬树》。——译注

人的脚步了：在突然转身之后，开头那保持平衡的“走”也变得步履蹒跚无所依凭了。

第二节第一行结尾的“立即”把这种暂时虚空的经验局限在一瞬间。走的动作再次恢复在一片坚固但飞逝的风景中：我们这才发现诗人无非是跟着多条方向线的其中一条在行走，其他出现在这空间里的人也在沿着这些方向线移动，“他们都不回头”。于是，这首诗就在多种运动中结束，在这些运动中人群沿着一条条相同的直线行走。

至于世界消失的那一瞬间其他人是否也随着消失，则仍是一个疑问。在那些重新“拢集”过来的物体中，有树木但没有人（尽管我记忆中的各种变体造成不同的哲学后果）；因此那些人也许继续留在那儿；就像世界的消失并不包括诗人的自我，同样地，其他人也有可能不受那种经验和判断的影响。背景的虚空散布着各种单元，充塞着许许多多点式的自我，这些自我如果转过身来将会发现这骗局，但他们继续以背影的移动出现在我们眼前，显然深信他们的轨道是坚固的。

在此我们将看到跟《风与旗》相反的处境，在那首诗中是人类的在场发生易变性，而“世界存在着……”，存在于一去不返的时间里。而在这里，只有人类的在场持续着，而世界及其价值则消失；人类的在场是一种陷于绝望境况的主体，因为这主体要么是骗局的受害者，要么是那虚空的秘密的持有者。

我对《也许有一天清晨》的解读，现在可以说已抵达结论了。但它却在我内心触发一系列关于视觉认知和挪用空间的省思。可以这么说，一首诗能存活下来，也是因为它有能力催生假设、离题、联系遥远区域的理念或毋宁说有能力召唤来自不同资源的理念并抓住它们，把它们组织起来，纳入一个由参照和折射构成的移动网络，如同透过水晶观看。

“虚空”和“什么也没有”是在“我背后”。这是此诗的要点。这不是一种犹豫不决的溶解感，而是建构一种认识论的模式，它是不容易反驳的，而且它与我们身上其他差不多的经验模式共存。那假设是可以用非常简单和有力的方式阐述的；由于我们周围的空间一分为二，一个是我们眼前的视野，一个是我们背后看不见的视野，前者被定义为骗局性的银幕，后者被定义为虚空，而这虚空是世界的实质。

可以合理地预期，既然诗人把他背后的东西确定为虚空，那么他也会在其他方向扩展这个发现；但在诗的其他部分，没有任何东西使这种概括合理化，而两个空间的模式则未被整个文本否认，反而是被同义反复的第三行重申：“我背后什么也没有，一片虚空在我身后……”当我仅凭记忆回想这首诗时，这种同义反复有时令我迷惑，因此我尝试把它变一下：“我面前什么也没有，我身后是虚空”；也就是说，诗人转身，见到虚空，再转过身来，虚空已扩散至四周。但深思一下，我意识到如果对虚空的发现不是特指“背后”的话，诗的部分丰富性便丧失了。

把空间分成前部视野和后部视野，并非只是人类活动的一个最

基本的归类。它是所有动物的一个基本事实，始于生物等级非常早的阶段，那时生物的发展不再根据辐射对称，而是沿着两极路线，与外部世界有关的器官被置于身体的一端：一个口和某些神经末梢，其中有些将变成视觉器官。从那个阶段开始，世界被认为等同于前部视野，尚有一个相配的未知领域，一个**非世界**的虚空领域，位于观察者背后。生物在移动和聚合连续不断的视野时，成功地建构了一个前后连贯的圆形世界，但这永远只是一个归纳模式，其证据永远无法确定。

人永远受后脑欠一双眼睛之苦，他对知识的态度只能是有疑问的，因为他永远无法确定他背后是什么；换句话说，他无法验证当瞳孔向左和向右伸延时，他所能见到的两个极点之间那个世界是否持续着。如果他不是动弹不得，那他可以转动脖子和整个身体去证实那个世界也存在着，但这同样也证实他的视野依然是他面前的视野，充其量只能扩展至一定的程度，而他背后则是一个对应的弧形，而在那瞬间世界可能并不存在于那个弧形里。简言之，我们团团转，把我们的视野摆在我们眼前，但我们永远无法看到我们视野以外的空间是什么样子的。

蒙塔莱这首诗的叙述者通过混合客观因素（玻璃般的空气、干燥的空气）和主观因素（愿意接受一个认识论的奇迹），成功地迅速转身，竟能譬如说把他的眼光放到他的视野仍未到达之处：而他看见什么也没有，看见虚空。

我从博尔赫斯《想象的动物学》援引的一个威斯康辛州和明尼苏达州林区居民的传说中，较积极地（或消极地，总之是换一个角

度）发现同一系列问题。有一种动物叫做“躲在背后”，当你去森林里砍柴时，它永远躲在你背后，跟着你到处转：你转身，但无论转得多快，“躲在背后”总是比你更快地躲在你背后；你永远不知道它是什么样的，但它永远在那里。博尔赫斯没有说明其来源，有可能是他自己发明这个传说，但这不妨碍该传说的假设性力量，而我认为它是有根据和说得通的。我们可以说，蒙塔莱诗中的男子竟能转身看到躲在背后那东西的样子：而它比任何动物更可怕，它竟是虚空。

把这些随心所欲的离题话继续下去，我们可以说，这一整个论述的脉络，领先二十世纪一次根本性的人类学革命：汽车倒后镜的发明。汽车时代的人，对存在于他背后的世界感到放心，因为他拥有一只可以回望的眼睛。我特别指汽车倒后镜，而非一般的镜，是因为在普通镜中我们背后的世界被视做我们自身的毗邻物或伴随物。普通镜证实的是观察者的存在，相对之下，世界只是附带的背景。这种镜扮演一个功能，就是使自我客体化，连带随时降临的危险，而这正是纳喀索斯神话的要点，也即沉进自我，并导致自我和世界的丧失。

而本世纪这项伟大的发明，却是日常使用的镜子被置于这样一个位置，竟把自我排斥在视野外。汽车时代的人，可被视作一种新的生物物种，与其说是因为汽车的镜子本身，不如说是因为这种排斥自我的镜子——他的眼睛看见一条路，这条路不断递进，在他面前的变短，在背后的变长。换句话说，他可以一望就见到两个相反的视野，而不必受到自身影像的妨碍，仿佛他什么也不是，只是一

只盘旋在整个世界上空的眼睛。

但是，仔细检查，这种知觉技术革命并没有削弱《也许有一天清晨》的假设。如果“老一套幻觉”就是我们面前的一切东西，那么这种骗局已扩展至前部视野中的一小部分，那一小部分由于被纳入镜中，而宣称反映了后部的视野。即使《也许有一天清晨》的“我”是在开车，在玻璃般的空气中行驶，并在同样的接受性条件中转身，他所见的汽车后窗以外的东西，也将不是在镜中退入远方的风景——镜中柏油路面的白线、刚刚过去的道路的延伸、他以为他超越的其他车辆——而是一个无始终的虚空的深渊。

不管怎样，在蒙塔莱的镜中——就如西尔维奥·达尔科·阿瓦莱在分析《耳环》和《水池》及其他诗中连绵的水面时所揭示的——影像不是反映出来，而是“从下面”浮现出来，映入观察者眼中。

在现实中，我们所见的影像并非眼睛所记录的东西，或栖居在眼睛里的东西，而是视觉神经传递刺激之后完全发生在大脑里的东西，但它只在大脑中的某部分获得形状和感觉。这部分，就是“银幕”，影像从这银幕中呈现，而如果我转身（即是说，我在内心里转身）并成功地看见我大脑那一部分以外的东西（即是说，成功地了解当我的知觉不把树木、房屋、山峦的色彩和形状赋予那个世界时那个世界的样子），那么我将会在黑暗中摸索，那黑暗没有方向或目标，只有一片由冰冷、无形状的气氛构成的尘云，就像在调校不好的雷达系统上出现的一道道阴影。

那个世界的重建仿佛发生在“银幕上”，这个隐喻只会让人想

起电影。我们的本土诗歌传统所使用的“schermo”（幕）一词，常常是指“一道妨碍视线的遮蔽物”或“隔板”，而如果我们想冒险宣称这是意大利诗人第一次用“schermo”来指“投射影像的表面”的话，那么在我看来，可能性是非常高的。这首诗，大约写于1921年至1925年，显然属于电影时代。诗中的世界如今就像电影上的轮廓掠过我们眼前：树木、房屋、山峦，在一个平面帆布背景上展现，而它们展现的速度（“立即”）和对它们的列举，令人想起一连串运动中的影像。诗中没有说它们是不是投射的影像，它们“accamarsi”（拢集、自己放置、把自己放置在场所中、占据一个场所）——这里应是指视野——实际上可能不是指某个影像的真正来源或母体，而可能是直接显现在银幕上（就像我们在镜中所见），但电影观众的幻觉也是以为影像来自银幕。

世界的幻觉，传统上是由诗人和剧作家通过戏剧隐喻传达的；在二十世纪，电影作为世界取代了戏剧作为世界，电影是白银幕上一系列旋涡似的影像。

诗中出现两种不同的速度：诉诸直觉的心灵的速度和一掠而过的世界的速度。要理解它，就要快速得足以突然转身并令躲在背后的东西大吃一惊，这是我们自己一次眼花缭乱的转身，而知识就蕴含在这眼花缭乱中。另一方面，经验世界则是银幕上熟悉的连续影像，这是一种类似电影的视觉幻觉，其连续镜头的速度令你深信它们是持续和固定的。

尚有第三种节奏，压倒另两种节奏，这就是沉思的节奏，是某个人陷入深思和悬浮于清晨空气中的过程，是保守秘密的那种缄默，那秘密在闪电般的直觉运动的瞬间被抓住。一种物质的类比把这种“默默走”既与什么也没有联系起来，那什么也没有是虚空，而我们知道这虚空是一切事物的起始和终结；又与“干燥的玻璃空气”联系起来，这空气是那虚空的外露，欺骗性较小。显然，这种情况与那些“都不回头”的人没有差别，可能他们也都以各自的方式了解这点，而诗人最终在他们中间迷失自己。正是这较庄严的第三种节奏，造就了开头的音符的轻快，并给这首诗盖上最后的印章。

1976年

（黄灿然译）

译者附记：据格拉西英译《蒙塔莱诗合集》附注，有多位意大利研究者认为，《也许有一天清晨》一诗源自托尔斯泰回忆录《少年时代》的一段文字：“我想象除了我之外，这世界不存在任何人任何事物，物体并不是真实的，而只是我把精神集中时出现的影像，我一停止思考，这些影像就立即消失。总之，我的结论与谢林相同，也即物体并不存在，而只存在我与物体的关系。有些时刻，当我被这种成见搞得心慌意乱时，我会猛地扫视某一相反的方向，希望出其不意地捕捉那没有我在其中的虚空。”

蒙塔莱的悬崖[①]

在报纸头版谈论一位诗人，是件冒险的事：你得作“公共”论述，强调诗人对世界和历史的独特看法，以及他诗中蕴含的道德教训。你说的也许有理，但你会发现这同样适用于描述另一位诗人，发现你的讨论根本就不能捕捉这位诗人诗中那明白无误的音调。因此，让我尽量紧贴着这位诗人诗中的精髓，尝试解释为什么蒙塔莱——他如此厌恶任何仪式和如此远离所谓的“民族诗人”形象——今天的葬礼是一件整个民族都能认同的大事。(令这个事实含有更特殊意义的是，他在世时，意大利各大响当当的“宗教”，都难以把他视为信徒，相反，他从不放过嘲弄每个“神职人员，红衣或黑衣”。)

我愿意先指出一点：蒙塔莱的诗歌，其文辞、节奏和所唤起的形象，都具有明白无误的精确性和独特性：“那道闪光／令树木、墙壁发白，／令它们在片刻的永恒中惊愕。”[②]我不拟谈论他丰富多变

① 引诗中的译文参考多个英译本，见前文译注。——译注

② 精确或准确，除了指对事物的描写（这在译文中还是能领会到的），主要还指词语在其语言传统的脉络里的精妙。因此，这里译文所见的精确，可能只是原文的太阳的余晖，甚至连余晖也够不上。——译注

的词汇，这种才能其他意大利诗人也都高度拥有，且常常与一种繁复甚至冗赘的特质联系在一起，换句话说，在一定程度上恰恰与蒙塔莱背道而驰。蒙塔莱从不浪费子弹，他寻找最合适的时刻所需的独一无二的表达，并把它孤立起来，使它绝对无可替代："忐忑不安，我们穿过荆棘丛。／我这地区的野兔开始在那个时刻鸣叫。"

让我把话说白。在一个通用语和抽象词的时代，文字被用于描述一切，文字被用于既非思考也非说话，这种语言瘟疫从公共空间蔓延至私人空间。而蒙塔莱是一位准确的诗人，合理遣词造句的诗人，确切使用术语的诗人。术语被他用来捕捉所描写的经验的独特性："一个小点，一只瓢虫在榅桲树上发亮，可听见一匹小马被马梳弄得直起后腿，接着我便滑入梦乡。"

但是，这种精确用来告诉我们什么？蒙塔莱向我们描述一个被毁灭之风搅起的旋涡似的世界，我们没有立足之地，唯一的依靠，是悬于深渊边缘的个人道德。这是第一次和第二次世界大战的世界，也许甚至是第三次世界大战的世界。或许，第一次世界大战还有点儿不在这框架内（在我的历史记忆的电影馆里，那些已有点残旧的画面下所显示的，是翁加里蒂简约诗行的字幕[①]）；正是第一次世界大战过后不久那一代青年眼中的不稳定的世界，构成了《乌贼骨》的背景。同样地，也正是对另一场大灾难的预见，构成了《境遇》的氛围；而大灾难本身及其灰烬，则是《暴风雨》的主题。《暴风雨》是从第二次世界大战浮现出来的最佳诗集，哪怕是当它谈论其他事

① 意思是说翁加里蒂才是描写第一次世界大战的代表性诗人。——译注

情，它实际上也是在谈论那场战争。一切都蕴含其中，甚至我们战后的焦虑，以至今天的恐惧：原子弹的大灾难（"阴暗的撒旦，将降临泰晤士河畔、赫德逊河畔、塞纳河畔，扇动他那磨损得半垂的沥青翅膀，告诉你：时刻到了。"），还有过去和未来的集中营的可怖（《囚徒的梦》）。

但我想强调的，并非蒙塔莱直接的呈现或清晰地表达的寓言：我们生活其中的历史状况，被视为一种宇宙性的状况；就连最微小的大自然的身影，在诗人的日常观察下，也被重塑成一个旋涡。我要强调的反而是诗的节奏、诗的韵律、诗的句法，它们本身都包含上述倾向，自始至终贯穿于他的三本杰作。"在小小沙暴中，旋风把尘土卷上屋顶，卷向空荡荡的广场，那里马匹低头嗅着地面，驻立在闪耀的酒店窗前。"

我提到个人道德经受历史大灾劫或宇宙大灾劫，这种大灾劫可在顷刻间消灭人类脆弱的痕迹；但必须指出，尽管蒙塔莱远离任何与他人的交流或迸发的团结，但在他的诗中，每个人与其他人的生活却总是互相依存的。"需要太多生命来造就一个生命"是《境遇》中一首诗的令人难忘的结论，在诗中，飞鹰的阴影给人一种毁灭感和复兴感，这种毁灭感和复兴感弥漫于每一生命和历史的延续性中。但是，来自大自然或人类的可能帮助，永远是一种幻觉，除非它是一股细流，从"只有炎热和荒漠在螫咬的地方"涌出；鳗鱼逆河而上，直到河流变得细如发丝，才找到安全的繁殖地；阿米亚塔山的箭猪要来到"怜悯的涓流"处，才能够解渴。

这种艰难的英雄主义，诞生于生存内部的贫瘠和岌岌可危，这

种反英雄的英雄主义是蒙塔莱对他那一代人的诗歌问题的回答：在邓南遮之后（以及在卡尔杜齐、帕斯科利或至少帕斯科利的某一方面之后）如何写诗（以及如何顶着他们写诗）。翁加里蒂以求助于最纯粹的文字的灵光来解决这个问题，萨巴则以恢复内心的诚实——这诚实亦拥抱感染力、亲情、感官享受：这些都是人性的标记，却被蒙塔莱拒绝，或认为难以启齿。

在蒙塔莱那里，没有安慰或鼓励的信息，除非你接受这一意识，也即世界是敌意和贪婪的。正是在这条崎岖的路上，他的论述承接了莱奥帕尔迪的论述，尽管他们的声音听起来并不同，就像跟莱奥帕尔迪的无神论相比，蒙塔莱式的无神论更令人困惑。蒙塔莱的无神论总是充满超自然的诱惑，然而这些诱惑立即被他的基本怀疑主义挡开。如果说莱奥帕尔迪不屑于启蒙时代哲学所提供的安慰的话，那么在蒙塔莱那里，提供安慰的是当代非理性主义。对非理性主义，蒙塔莱是逐一掂量，然后耸耸肩把它们扔掉，让他脚底下的岩石表面不断缩小，那岩石是蒙塔莱这位海难者顽强地紧贴着的悬崖。

随着时间的流逝，他亦愈来愈坚持一个主题，就是死者活在我们身上的方式，每一个我们拒绝让其消失的人的独特性："一个生命的姿态，这生命不是另一个生命，而是它本身。"这几句，来自一首纪念他母亲的诗，诗中有飞返的群鸟，缓坡的风景，还有死者：这是他诗中积极意象的保留剧目。今天，最能表达我们对他的怀念的心境的，莫过于他自己这些诗句："此刻，岩鹨安慰永眠中的你，那是一群零乱但快乐的鸟儿，飞向梅斯科岬新收获的斜坡。"

还有就是继续读“进”他的诗集。这无疑将确保他的长存：因为不管细读和重读多少次，他的诗都能一打开就吸引读者，却永不会被耗尽。

1981年

（黄灿然译）

海明威与我们

有那么一个时候，对我和许多大致与我同代的人来说，海明威是一个神。那是美好的时光，现在想起来仍然快乐，且丝毫没有我们回顾青少年时代的潮流和痴迷时那种可笑的沉溺。那也是严肃的时光，而我们都严肃而勇敢地怀着一颗纯洁的心度过这些时光。在海明威身上我们本来也可以找到悲观主义，那是一种个人主义的冷淡，一种对极端暴烈经验的表面介入：这些，海明威也都有，但要么我们看不到，要么我们头脑里还有其他东西，总之我们从他那里学到的，是一种开放和慷慨的能力，一种对必须做的事情的实际承担（还有技术承担和道德承担），一种直接的审视，一种对自悔或自怜的拒绝，一种随时撷取生活经验也即撷取个人在剧变中总结的价值的态度，或一种姿势。但很快我们就开始看到他的局限、他的缺点：他那使我早期的文学创作受益匪浅的诗学和风格，被视为显得狭窄，太容易跌入矫饰。他那暴烈的旅游生活（还有人生哲学）逐渐使我充满不信任，甚至反感和厌恶。然而，在十年后的今天，评

估我师从海明威的收支平衡，我的账户是有结余的。“你没骗我，老头儿，”我可以对他说，最后一次放纵地模仿他的口气，“你没误人子弟，变成糟大师。”事实上，这篇讨论海明威的文章——如今他获得诺贝尔文学奖，虽然根本算不了什么，却也像任何其他场合一样，是我把多年来的想法写出来的合适时机——是试图阐述海明威对我曾经意味着什么，以及现在他是什么；是什么使我远离他，以及我继续在他的作品而不是在别人的作品里发现什么。

那时，使我亲近海明威的，是一种既是诗学上也是政治上的吸引力，一种想积极参加反法西斯主义的说不清的推动力，不同于纯粹思想上的反法西斯主义。实际上，坦白地说，是海明威和马尔罗这个双子星座吸引了我，他们是西班牙内战中的国际阵线这一国际反法西斯主义运动的象征。很幸运，我们意大利人有邓南遮，他使我们对某些“英雄”倾向有免疫力，而马尔罗作品中的美学化基础很快就变得明显。（对法国某些人，例如罗歇·瓦扬这位也是非常不错、尽管有点表面但确实够真挚的作家来说，海明威马尔罗这张双场票是性格形成期的一个要素。）海明威也被贴上“邓南遮式”这个标签，且在某些情况下并非不合适。但海明威的风格总是冷峻的，他几乎从不感伤或浮夸，他脚踏实地（或几乎总是脚踏实地：我是说，我咽不下海明威的“抒情性”——他的《乞力马扎罗山的雪》在我看来是他最糟糕的作品），他坚持与事物打交道：所有这些特色都与邓南遮大相径庭。而在任何情况下，我们都必须小心这些定义：如果你被称做邓南遮式所需的仅是喜欢积极生活和美女，那么邓南遮万岁。但这个问题是不能用这些措辞描述的：海明威被视做行动

分子的神话，是来自当代历史的另一面，更多地与今天有关，且依然令人困扰。

海明威的主人公喜欢认同他从事的行动，在他的整个行动中、在他对双手的灵巧或至少是对实际的灵巧的承担中成为他自己。他力图不要有其他问题、其他忧虑，除了知道如何把事情做好：善于钓鱼、狩猎、炸桥，以最内行的眼光看斗牛，以及善于做爱。但他身上永远有某种他努力想躲避的东西，某种对一切的虚荣感，无论是绝望、失败还是死亡。他专心于严格遵守他的准则、遵守那些他觉得去到那里都必须自我实施的、具有道德规则之重量的狩猎规则，不管他是在与一条鲨鱼搏斗，还是发现自己被长枪党党员包围。他紧抓住这一切不放，因为这之外便是虚空和死亡。(尽管这点他从未提过：因为他的第一条规则就是轻描淡写。) 在《大双心河》四十五个短篇小说里，一个最好和最典型的故事无非是记述一个独自去钓鱼的男人的每一次行动：他逆流而上，找个好地方搭帐篷，为自己做些吃的，走进河里，准备钓竿，捕到一些小鲑鱼，把它们扔回河里，逮到一条大的，如此等等。除了列举最基本的动作，别无其他，其间有一闪即逝但清晰的意象，以及对他的心态的零星的、没有说服力的泛泛评论，例如"这感觉很好"。这是一个沉闷的故事，还有一种压迫感，一种从四面八方侵袭他的隐约的痛苦感，不管大自然多么宁谧，不管他多么入迷地钓鱼。如今，"没什么事情发生"的故事已不新鲜了。但让我们举一个较贴近我们的例子：卡索拉的《砍柴》(他唯一与海明威的相似之处是喜爱托尔斯泰)，故事描写一个砍柴人的行动，背景是他丧妻后的无尽的悲伤。卡索拉的故事有两

极，一方面是工作，另一方面是非常准确的感觉：心爱的人死去，这处境可在任何时候适用于任何人。海明威的写法相似，但内容却截然不同：一方面是专注于一种消遣，它除了正规地执行任务别无其他感觉；另一方面是未知的东西、虚无。我们置身于一个极端处境，置身于一个非常精确的社会的脉络中，置身于中产阶级思想危机的一个精确时刻。

海明威不在乎哲学，这是众所周知的。但他的诗学与美国哲学有着绝非偶然的联系，它就像美国哲学那样与“结构”、与一种活动氛围和某些实用观念有直接关系。海明威的主人公对狩猎和伦理准则的忠诚，也是对一个未知的宇宙某种唯一的现实的忠诚，它呼应一种新实证主义，这种新实证主义在一套密封的系统里提出思想规则，而该系统除了自身别无其他有效性。行为主义把人的现实与人的行为范式看成一回事，而我们在海明威的风格中可找到行为主义的对等物，这种列举最基本的动作、只有寥寥数行对话的风格，把不能达到的感情现实和思想现实消除了。（关于海明威的行为准则，关于他笔下人物“含糊不清”的对话，可参考马尔库斯·坎利夫在《美国的文学》中充满卓识的见解［“企鹅”丛书，1954年］，271页及以后各页。）

到处都是“对空虚的恐惧”这种存在主义式的虚无。在《一个干净明亮的地方》中，侍者思忖“空洞然后是空洞和空洞然后还是空洞”；而《赌徒、修女和收音机》的结论则是一切都是“人民的鸦片”，换句话说，那是一个躲避普遍不满情绪的虚幻避难所。这两篇写于1933年的故事，可视做海明威那松散的“存在主义”的文本。

但是我们可以依赖的，与其说是这些更明白的“哲学”声明，不如说是他对当代生活诸多消极、无意义、绝望的元素的一般表现方式——从描写外出旅行、性狂迷和酗酒的《太阳照样升起》（1926年）开始。那些停顿、离题的对话，反映出二十世纪非理性主义错综复杂的问题，其最明显的先例无疑是契诃夫笔下的人物——他们在绝望的边缘就“谈其他事情”。契诃夫笔下的人物，那些小资产阶级，在每一方面都失败，除了意识到他们的人类尊严、在暴风雨来临时坚守阵地和怀着世界会更好的希望。海明威笔下无根的美国人灵与肉都在暴风雨里，他们唯一的防御是努力出色地滑雪、出色地射杀狮子、建立良好的男女关系和男人与男人之间的关系，这些技术和品德在那个更好的世界无疑是极有用的，只是他们都不相信有这么一个世界。在契诃夫与海明威之间，是第一次世界大战：如今现实被视为一场大屠杀。海明威拒绝加入大屠杀的一边，他的反法西斯主义是他的“游戏规则”之一，这些游戏规则是清晰、无可争辩的，是他的生命观念的根据。但他把大屠杀当做当代人的自然处境来接受。尼克·亚当斯（他那些最早和最有诗意的故事中具有自传色彩的人物）的学徒期，是一个训练课程，旨在帮助他忍受世界的残暴。它开始于《印第安人营地》，故事中他那做医生的父亲以钓鱼用的小折刀替一个印第安女人做手术，她的丈夫因无法承受眼前的痛苦而悄悄割喉自尽。当海明威的主人公想用一个象征性的仪式来表现他对世界的看法时，他想到的最好方式是斗牛，从而踏上了原始和野蛮之路，这条路通往劳伦斯和某类人种学。

这个凹凸不平的文化全景，就是海明威的脉络，这里我们也许

可以比较一下常常在这一脉络中被提及的另一位作家：司汤达。这并不是武断的选择，而是曾对司汤达表示钦佩的海明威自己暗示的，且得到如下佐证：他们所选择的冷静风格具有一定的相似性（尽管在海明威那里，这风格更老练，是福楼拜式的）；他们生活中的重要事件和地点有一定呼应（他们都喜爱那个“米兰的”意大利）。司汤达的主人公都处于十八世纪理性主义的清醒与浪漫主义的“狂飙运动”之间、位于启蒙运动的情感教育与浪漫主义对超道德的个人主义的推崇之间的边界上。一百年后，海明威的主人公处于同样的十字路口，此时中产阶级思想已经贫化，其高峰已过——反而被新的工人阶级继承下来——但仍在死胡同与局部和矛盾的解决方案之间尽力地发展：从启蒙运动的老树干长出美国各种技术主义哲学的分支，而浪漫主义树干则在存在主义的虚无主义中结出最后果实。司汤达的主人公虽然是法国大革命的产物，但仍接受“神圣同盟”[1]的世界，并遵守他自己的伪善游戏的规则，以便在他自己的个人战斗中冲锋陷阵。海明威的主人公也看到十月革命打开了巨大的可能性，他接受帝国主义的世界，并在帝国主义的一场场大屠杀中游走，他也在清醒而超脱地进行一场战斗，但他知道他一开始就输了，因为他独自作战。

海明威的基本直觉，是意识到战争是帝国主义时代的中产阶级世界最准确的形象，是日常的现实。在他十八岁的时候，虽然美国尚未参战，但他已设法奔赴意大利前线，只为了看看战争是什么样

① 指俄、奥、普在巴黎结成的联盟，旨在镇压欧洲民主革命。——译注

子。他先是充当救护车司机，继而负责军队小卖部的工作，骑自行车穿梭于皮亚韦河沿岸的各个战壕（我们是从查尔斯·芬顿新近出版的一本书《海明威的学徒期》[法—斯—吉出版社，1954年] 中获悉这些事情的）。（关于他对意大利有多么了解，以及关于他早在1917年就已识破“法西斯主义”面目和认识与法西斯主义相反的人民的面孔，一如他在他最好的小说《永别了，武器》[1929年] 中所描绘的；还有关于他仍然多么了解1949年的意大利，一如他在那本不是太成功但在很多方面仍然非常有趣的小说《过河入林》中所描写的；当然还有关于他无法了解的事情，他怎样无法摆脱他那游客的躯壳——所有这些，真可以写成一篇长文。）他的第一本书《在我们的时代里》（1924年出版，1925年扩充）是以他对大战的记忆和他以记者身份在希腊目睹的大屠杀的记忆为基调的。这个书名本身没有告诉我们太多东西，但如果确实如他所说，是想呼应《公祷书》的一句话“在我们的时代里给我们和平，主啊”，则它就具有尖刻的反讽意味了。《在我们的时代里》那些短章里散发的战争气息，对海明威的发展具有决定性的作用，一如《塞瓦斯托波尔故事》所描写的印象，对托尔斯泰具有重要意义。我不知道是海明威对托尔斯泰的崇敬导致他追求战争经验，抑或是他对战争经验的追求导致他崇敬托尔斯泰。当然，海明威所描写的战争与托尔斯泰不同，也与他赞赏的另一位作家、写了一本小经典的美国人史蒂芬·克莱恩不同。这是在遥远国度的战争，从一位外国人的超然态度观看。因此可以说，海明威预先揭示了美国士兵在欧洲的精神。

如果说颂扬英国帝国主义的诗人吉卜林仍然与其移居国有明确

联系，使得他的印度也成为他的祖国的话，则我们可以说，在海明威身上（与吉卜林不同，海明威不想“颂扬”任何东西，只想报道事实和事物）我们看到了随着美国经济扩张而不带明显动机地在世界上漫游的美国精神。

但海明威引起我们兴趣，主要不是因为他见证战争的现实或因为他谴责大屠杀。就像没有诗人完全认同他所表现的理念一样，我们也不能仅仅把海明威与他置身的文化危机等同起来。撇开把人与其行动等同起来的行为主义的局限不谈，人能否应付加于他身上的职责仍然是理解生存的一个有效而正确的方式。这方式完全可被比海明威的主人公更有抱负的人采用，因为海明威的主人公的行动几乎都不是工作——除了“特殊”工作，例如捕鲨或在一场搏斗中执行明确的职责。我们其实并不知道如何看待他的斗牛，因为这些活动都需要技术；但是，他的人物懂得以一种清楚、明白的严肃态度在户外点火、抛钓竿、架设机关枪，这些却是我们有兴趣且受用的。我们可以不计较海明威那些更奢华和著名的方面，而换取人在他所从事的活动中与世界完美融合的时刻，换取人尽管仍在与自然斗争但也已懂得与自然平静相处的时刻和哪怕在战火中也能与人类和谐相处的时刻。有一天，要是谁能够以富于诗意的笔触描写工人与其机器的关系、与其劳动的准确操作的关系，他就得回到海明威这些时刻，使这些时刻脱离它们那个观光式的无益、残暴和沉闷的脉络，重新回到现代生产力世界的有机脉络里——海明威则是把它们从这脉络里抽取出来并把它们孤立起来。海明威懂得如何对世界冷眼旁观，不带幻想或神秘主义；懂得如何无忧无虑地独处，以及懂得有

伴总比独处好：尤其是，他发展了一种风格来充分地表达他对生活的看法，而且这风格尽管有时暴露其局限和缺点，但在其较成功的时刻（例如在尼克·亚当斯的故事中）可以说是现代文学中最冷峻最直接的语言，最干练最不加雕饰的风格，最明晰最写实的散文。（苏联批评家伊凡·卡什金1935年在《国际文学》发表一篇优秀文章，把这种风格拿来与普希金的小说作比较。约翰·麦卡弗里主编的海明威专题论文集《海明威其人及其作品》[世界出版公司，1950年] 收录了这篇文章。）

实际上，再也没有什么比朦胧的象征主义和带宗教味的异国情调更远离海明威的了。卡洛斯·贝克在其《海明威：作为艺术家的作家》（普林斯顿大学出版社，1952年，最近G.安布罗索利把它译成意大利文，由关达出版社出版）一书中，把海明威与这种带宗教味的异国情调联系在一起。这本书包含极珍贵的资料，还摘引了海明威给贝克本人、给菲茨杰拉德和其他人的书信，尚有详尽的海明威著作目录（意大利译本删去这部分），以及极有用的个别分析——例如分析《太阳照样升起》中海明威与"迷惘的一代"的有争议的关系（而不是他拥护"迷惘的一代"）；但这本书却是根据一些牵强的批评方法写成的，例如"在家"与"不在家"、"山"与"平原"的对立，还大谈《老人与海》的"基督教象征主义"。

另一本美国人写的书，较不费劲也较少文献学趣味：菲利普·扬那本薄薄的《海明威》（莱因哈特出版社，1952年）。说来可怜，扬也是连篇累赎地证明海明威不是共产党，证明他并不是"非美国"的，证明一个人可以粗鲁和悲观却不见得是"非美国"的。但是，他

的批评方法的总体轮廓却能向我们展示我们所知道的海明威，认为那些关于尼克·亚当斯的故事具有根本性的价值，并把这些故事置于那本奇妙的书——其语言之奇妙、其包含的生活和历险之奇妙、其自然意识之奇妙、其介入当时当地的社会问题之奇妙——所开创的传统，那本奇妙的书就是马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》。

1954年

（黄灿然译）

弗朗索瓦·蓬热

“国王们不碰门。他们不知道那种乐趣：轻轻或粗暴地推开面前一道熟悉的长方形大镶板，再转身把它关回去——把一扇门抱在怀中的乐趣。”

“……抓住一道高高的房间障碍物的腹部、抓住陶瓷把手的乐趣；你的脚步在你眼睛睁开、身体适应新环境的那一瞬间止住，形成短暂的僵持。”

“你依然以友好的手抓住它，然后才毅然把它推回去，把你自己关在另一个房间里——那种封闭感因门把手那有力但顺滑的弹簧的咔嗒声而得到加强。”[1]

这首短诗，题为《门的乐趣》，很能说明弗朗索瓦·蓬热的诗歌特色：取材自最不起眼的物件，最日常的动作，试图赋予它新意，摒弃任何习惯性的成见，且不以任何已被用旧的文字机制描述它。

---

① 本文所引的诗，中译参考多种英译本，包括玛格丽特·吉东等人译的《蓬热诗选》（费伯版）和李·法恩斯托克译的《事物的本质》（红尘版）。——译注

而这样做，并不是为了某个外在于事实本身的理由（例如不是为了象征主义、意识形态或美学的理由），而仅仅是为了重建与事物作为事物的关系，与一种事物和另一种事物之间的差别的关系，与所有事物跟我们的差别的关系。我们突然发现，存在可以是一种更紧张、更有趣和更真切的经验，而不是已使我们五官麻木的心不在焉的日常程序。我相信，正是这，使弗朗索瓦·蓬热成为我们时代的伟大哲贤之一，也是我们为了不使自己在原地绕圈子而需要接触的少数几位根本性的作者之一。

怎么做呢？不妨让我们注意水果贩使用的板条箱。“在通往大集市的每个街角，它闪耀着，以粗木材那谦卑的明亮。它依然是崭新的，有点儿吃惊于自己处在一个笨拙的位置上，与垃圾一起被遗弃，再也回不去了。这东西实际上是附近最迷人的物件之一，然而，它的命运你不能想太多。”最后那句限定，是蓬热典型的做法：一旦这最低微的物件唤起我们的同情，如果我们坚持过分倾注这同情，就会令人绝望，就会把一切都毁了，那来之不易的一点真理就会在顷刻间丧失。

他以同样的方式对待一支蜡烛、一根香烟、一个桔子、一只牡蛎、一片熟肉、一块面包：这大批涵盖植物、动物和矿物世界的“物件”，见于一本薄薄的诗集《事物的声音》[①]，它使蓬热第一次在法国建立他的声誉，现在由埃伊纳乌迪出版社出版意法对照本，并由雅克利娜·里塞写了一篇实用而准确的导言。（双语对照的诗集，其最佳的功能，无过于刺激读者去尝试译出自己的版本。）这本小书，

① 这是本书英译者的译法，其原意是“站在事物一边”。——译注

最适合塞进衣袋里，或放在床头柜的闹钟旁（由于这是蓬热的诗集，因此这本书的形体作为一个物件，亦要求得到与书中物件同样的对待）。这本小诗集，也应是这位谨慎、谦让的诗人在意大利找到新的追随者的机会。我的建议是：每天晚上读几页，这将与蓬热的方式保持一致：他发送文字如同发送触须，伸向世界漏水透风、色彩斑驳的物质。

我用追随者一词，是为了说明，迄今法国和意大利的读者对他的拥戴，都具有一种无条件和颇令人嫉妒的虔敬的特点。（在法国，多年来的追随者包括性格与他非常不同甚至相反的人，从萨特到"原样"派成员；在意大利，他的译者包括翁加里蒂和皮耶罗·比贡贾里，后者多年来一直是他最能干和热情的推广者，曾于1971年编辑广泛收录他的作品的选集，由蒙达多里出版社出版，列入"明镜"丛书，书名为《文本的生命》。）

尽管如此，我相信无论在法国或意大利，蓬热仍未得到全面的承认（他1899年3月27日生于蒙彼利埃，现刚过八十岁）。由于我这篇推荐文章是针对很多不知蓬热其人的潜在蓬热读者而写的，故我必须立即申明一件原应在文章开头就申明的事：这位诗人全部用散文写作。在早期，他写半页至六七页的短文；尽管最近他的文本已扩展至反映不断接近真理的那个过程，这过程正是他写作的意义之所在：例如他对一块肥皂或一颗干无花果的描写，已分别扩展成独立诗集，而他对一片草地的描写，则变成了《创造一片草地》。

雅克利娜·里塞准确地把蓬热的作品与当代法国文学另两种描述"事物"的基本趋势加以对比：萨特（在《恶心》的章节中）凝

视一条树根，或镜中一张脸，仿佛它们与人类完全没有关系或对人类完全没有意义，从而唤起一种令人心烦意乱的视域；还有罗伯—格里耶，他建立一种“非人格化”的写作，以绝对中立、冷静、客观的方式描述世界。

蓬热（论年龄，他先于他们两位）可以说是“人格化”的，因为他想认同事物，仿佛一个人走出自身，去体验成为一件事物的感觉。这涉及与语言斗争，把语言当做一块有些地方太短有些地方太长的被单那样拉扯、折叠，因为语言往往倾向于说太少或太多。这令人想起莱奥纳多·达芬奇的写作：他也是努力用短文来描述火的旺烧和锉的刮削。

蓬热的分寸感和谨慎感——这同时也表明他的实际——反映于这样一个事实，也即为了谈论大海，他必须以海岸、海滩和海滨为主题。无限从不进入他的诗中，或者毋宁说，当无限遇到它自己的边界，它才进入他的诗中，而只有在这个时候无限才开始存在（《海岸》）：“大海得益于一种互惠的距离，这距离使海岸不能互相联系，除了通过大海或通过迂回曲折的盘绕和转弯。大海让每一条海岸都相信大海只朝着它涌来。实际上，大海对每一条海岸都谦恭有礼，应该说，远不止谦恭有礼：大海可以向每一条海岸展示最大的热情和持续的深情，在海盆里储藏无限的激流。大海只会微小地超过自己的界限，大海约束自己的浪潮，并且就像它把水母留给渔民作为它的微缩像或样本，大海什么也没做，只是狂喜地拜倒在它所有的海岸面前。”

他的秘密是把每一物体或元素定格在其决定性的一面，而这一

面几乎总是我们认为最不重要的一面，而他却能围绕着它建构他的论述。例如为了界定水，蓬热把注意力集中于水那难以抗拒的“恶癖”，即重力，那下降的倾向。但是，难道不是每个物体，例如衣柜，都遵从重力吗？蓬热正是通过区别衣柜黏附地面的不同方式，来看出——几乎是从内部——水的原貌，也即拒绝任何形状和每一形状，仅仅为了遵守它自己的重力这一不能自拔的想法……

蓬热是事物多样化的记录者（他是一位被低估的新卢克莱修[1]，其作品曾被定义为“事物多样化论”[2]），他在这本处女诗集中还有两个一再出现的主题，反复强调同一群意象和理念。一个是植物世界，尤其是注意树的形状；另一个是软体动物世界，尤其是贝壳、蜗牛和一般的甲壳软体动物。

树与人的比较，一再出现于蓬热的论述。“它们没有姿势：它们只一味地繁殖手臂、手和手指——像一尊佛。它们什么也没做，就以这种方式深入它们思想的底层。它们无所遮蔽，它们无法隐藏一个秘密想法，它们完全敞开，诚实地，没有限制。它们不做别的，把全部时间用来使它们自己的形状复杂化，使它们的身体不断朝着更大更难分析的复杂性的方向完善……活泼的生命用口述表达自己，或用立即就消失的摹仿性的姿势。但植物世界用一种不能删除的书面形式表达自己。它没有返回的方式，不可能改变主意：若要纠正什么，它唯一能做的是增加。像拿起一个已写好且出版了的文本，然后通过一系列附录来纠正，如此等等。但我们也得说，植物并不

① 卢克莱修，古罗马诗人、哲学家，著有《物性论》（直译为《事物的本质》）。——译注
② 《事物多样化论》是意大利数学家卡尔达诺的一本著作。——译注

是无止境地繁殖。每一样植物都有一个界限。”

我们是否应该下结论说，蓬热总是一再指涉口头或书面论述，指涉文字？在每一书面文本中找一个有关写作的隐喻，已变成一种太明显的批评活动，在这里榨不出更多果汁。我们不妨说，在蓬热那里，语言——它是连接主体和客体的不可或缺的媒介——不断被用来比较客体在语言外表达的东西，且在比较中语言一再被重新估量和重新定义——也往往被重新评价。如果叶子是树的语言，那么它们也只懂得重复同一个字。“春天时……它们以为它们能唱不同的歌，走出自身，向整个大自然敞开胸怀，拥抱它，但它们仍然以千万个副本传递同一种音调、同一个字、同一片叶子。**你无法仅仅以树的手段来逃避树**。”

（在蓬热那个好像一切都得到拯救的世界中，如果还存在着被认为是负面的价值，或什么被诅咒的东西的话，那就是重复：拍岸的海浪全都拒绝同一个名词，“是以，每天都有一千个名字相同的贵族和夫人得到冗长而富饶的大海引见。”[①]但是，多重性也是个性化和多样化的原则：一块小卵石“是一块处于这样一个阶段的石头，对它来说个人和个性的时代开始了，即是说，语言的时代开始了。”

语言（还有作品）作为个人的分泌，是一个隐喻，这个隐喻多次反复出现于有关蜗牛和贝壳的文本中。但最重要的还是（在《为贝壳而写的笔记》中）他对贝壳和栖居于贝壳内的居民之间的比例的赞颂，这种比例不同于人的纪念碑和宫殿与人之不成比例。这是

① 这里单单看引文可能难以明白。意思是，海浪无论多少，例如一千个，都叫做海浪，但它们拒绝相同的名字，于是在大海的引见或接待下，它们得以在抵达海岸时发声，讲出自己的名字，然后消失。——译注

蜗牛通过自己制造壳而为我们树立的榜样："它们的工作包含的东西，不涉及任何外在于它们、外在于它们的必需和必要的东西。没有什么是与它们的身体存在不成比例的。没有什么是它们非必需和非根本的。"

这就是蓬热把蜗牛称为品德高尚的原因。"但品德高尚在什么地方？在它们准确地服从于它们自己的本性。那么，先认识你自己吧。接受你现在的样子。连同你的缺陷。与你自己的尺寸成比例。"

上月，我写了一篇文章，论述另一位——非常不同的——哲贤卡洛·莱维的遗训，并引了一段话：莱维对蜗牛的赞颂。而在这里，我以蓬热对蜗牛的赞颂来结束这篇文章。蜗牛能否成为知足的终极象征？

1979年

（黄灿然译）

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯

博尔赫斯在意大利获得好评，可追溯至约三十年前：始于1955年，也即埃伊纳乌迪出版社出版《虚构集》第一个意大利译本，书名为《巴别塔的图书馆》；高潮则是今天蒙达多里出版社“子午线”丛书的博尔赫斯作品集。如果我没记错的话，最早是塞尔焦·索尔米读了博尔赫斯小说法文译本之后，热情地跟埃利奥·维托里尼谈起，后者立即建议出版一个意大利译本，并找到了一位热情且趣味相投的译者弗兰科·卢琴蒂尼。自此，意大利的出版商们一直在争相出版这位阿根廷作家的译本。这些译本现在由蒙达多里汇集起来，并收录另一些尚未翻译过的文本。这将是迄今最完备的博尔赫斯作品集：第一卷刚于本周出版，编辑是博尔赫斯忠诚的朋友多梅尼科·波尔齐奥。

文学界好评如潮，既是出版界趋之若鹜的原因，又是其结果。我想起哪怕其诗学与博尔赫斯大相径庭的意大利作家也对他表示赞赏；想起为了达到在批评上定义他的世界而作的深入分析；尤其想

起他对意大利文学创作、文学品味以至文学这一理念的影响：我们可以说，从我这一代人开始，过去二十年来从事创作的人都深受他的润泽。

博尔赫斯的作品拥抱广泛的文学和哲学遗产，有些是我们熟悉的，有些则非常不熟悉；他的作品还把这些遗产调校成一种与我们自己的文化遗产风马牛不相及的音调（至少在当时与二十世纪五十年代意大利文化所涉足的道路大相径庭）——那么，我们如何解释我们的文化与博尔赫斯作品之间这种如此亲密的邂逅呢？

我仅能根据我的回忆来作答，尝试重构这一博尔赫斯经验从开始到今天对我的意义。这一经验的起点，或毋宁说这一经验的支撑点，是《虚构集》和《阿莱夫》这两本书，换句话说就是博尔赫斯短篇小说这一体裁；接着我转向随笔家博尔赫斯，这位随笔家与讲故事的博尔赫斯是明显不同的；然后是诗人博尔赫斯，他常常包含叙述核心，或至少是一种思想核心，一种理念的样式。

我将先讲我对他情有独钟的主要理由，这就是我在博尔赫斯那里认识到文学理念是一个由智力建构和管辖的世界。这个理念，与二十世纪世界文学的主流格格不入，应该说是背道而驰。换句话讲，二十世纪文学主流是在语言中、在所叙述的事件的肌理中、在对潜意识的探索中向我们提供与生存的混乱对等的东西。但是，二十世纪文学还有另一个倾向，必须承认它是一种少数人的倾向，其最伟大的支持者是保罗·瓦莱里（我尤其想到散文家和思想家瓦莱里），他提倡以精神秩序战胜世界的混乱。我原可以追踪意大利在这一方向所达到的素质的概貌，从十三世纪起，贯穿文艺复兴和十七世纪，

直到二十世纪，以便解释为什么发现博尔赫斯对我来说，就像看到一种潜能，这潜能一直都在蠢蠢欲动，现在才得到实现：看到一个以智力空间的形象和形状构成的世界，它栖居在一个由各种星宿构成的星座，这星座遵循一个严格的图形。

但是，解释一位作者在我们大家身上唤起的共鸣，也许我们不应从宏大的归类着手，而应从更准确的与写作艺术相关的诸多动机着手。在诸多动机之中，我愿意把表达的精练放在首位：博尔赫斯是一位简洁大师。他能够把极其丰富的意念和诗歌魅力浓缩在通常只有几页长的篇幅里：叙述或仅仅暗示的事件、对无限的令人目眩的瞥视，还有理念、理念、理念。这种密度如何以他那玲珑剔透、不事雕琢和开放自由的句子传达出来且不让人感到拥挤；这种短小、可触摸的叙述如何造就他的语言的精确和具体（他的语言的独创性反映于节奏的多样化、句法运动的多样化和总是出人意表和令人吃惊的形容词的多样化）；所有这一切，都是一种风格上的奇迹，在西班牙语中无可匹敌，且只有博尔赫斯才知道其秘方。

每次读博尔赫斯，我总忍不住想提出简洁写作的诗学，宣称它比冗赘优越，并对照两种心态，这两种心态反映于偏爱某一倾向而排斥另一倾向，这些倾向涉及性情、对形式的看法和内容的可触摸性。但此刻我只想说，意大利文学的真正素质，就像任何珍视字字不可替代的诗意传统的文学一样，更明显的优点是简明而非冗赘。

为了写得短小，博尔赫斯发明了一项决定性的东西，这也使得他把自己发明成为一位作家。不过回顾起来，这发明其实很简单。他差不多到四十岁，才使自己从写随笔过渡到写叙述性散文。帮助

他克服这个障碍的，是他假装他想写的那本书已经写成了，由某个人写成了，这个人是一位被发明的无名作者，一位来自另一种语言、另一种文化的作者；接着，他描述、概括或评论那本假想中的书。围绕着博尔赫斯的传说中，有一部分是这样一则轶闻，说他用这一方法写的第一篇非凡的故事《接近阿尔莫塔辛》最初在《南方》杂志发表时，读者竟相信它真的是一篇关于某位印度作者的书评。同样地，所有博尔赫斯的批评家都常常指出，他的每一个文本，都通过援引来自某个想象或真实的图书馆的书籍，而加倍扩大或多倍扩大其空间。这些被援引的书籍，要么是古典的，要么是不为人知的，要么根本就是杜撰的。我最想在这里强调的，是博尔赫斯使我们看到文学的诞生可以说是被提升到了第二层次，与此同时文学又是源自它本身的平方根：用后来法国流行的说法，就是一种“潜在文学”。但这种潜在文学的先驱们，全都可以在《虚构集》中找到；他们的作品的理念和方法，都有可能是博尔赫斯自己那位假想中的赫伯特·奎因写的。

已有人多次提到，对博尔赫斯来说，书面世界才具有充分的本体论的现实，而这世界的事物对他来说只有当它们被指涉回书面事物时才存在。我想在这里着重指出的，是成为这种文学世界与经验世界之间的关系之特点的循环价值。生活经验受重视是因为它可引发文学灵感，或因为它反过来重复文学的原型：例如史诗中的英勇事业与实际发生于古代或当代历史中的类似行为之间存在着一种相互关系，它使我们想把书面事件与实际事件中的经历和价值等同起来，或加以比较。在这脉络中，蕴含着道德问题，而道德问题在博

尔赫斯那里永远存在着，它就像坚固的内核，无论他那些形而上学的场景怎样流动和可以互换，它都不受影响。这位怀疑论者似乎对哲学和神学一视同仁，只重视它们的奇观或美学价值，但道德问题却从一个宇宙到另一个宇宙不断地以同样的方式被重申，它包含在对勇气或怯懦的基本选择中，在制造暴力或遭受暴力中，在对真理的追求中。在博尔赫斯那排斥任何心理深度的视域中，道德问题的表面被简化为几何定理，各种个人命运在其中形成一个总样式，每个人在选择前都必须先认出它。然而，个人命运是在现实生活的一闪念中被决定的，而不是在梦幻的流动时间中，也不是在神话那循环或永恒的时间中。

至此，我们不应忘记，博尔赫斯的史诗不仅是由他在经典中所读的东西构成的，而且是由阿根廷的历史构成的。阿根廷的历史有些插曲与他的家族史重叠，其中有武将祖先在这个新兴国家的战争中的英勇行为。在《猜测之诗》中，博尔赫斯以但丁式的风格，想象他母亲家族中一位祖先弗朗西斯科·拉普里达的思想。拉普里达打仗受伤，躺在沼泽中，独裁者罗萨斯的手下正在追捕他：他从但丁《炼狱篇》第五诗章所描写的布翁孔特·达·蒙特菲尔特罗的命运中看到自己的命运。罗伯托·保利在仔细分析这首诗时，曾指出博尔赫斯援用的不只是说明出处的布翁孔特之死，而且还有同一诗章较前面的一幕，也即雅可布·德尔·卡塞罗之死那一幕。在文学中发生的事情与真实生活中发生的事情的互相渗透方面，再也没有比这更好的例子了：命运的省思的最理想来源，并非某个在口头表述前发生的神话事件，而是一个文本，一个由词语、意象和意义

构成的组织；是一种不同母题的融合，这些母题彼此找到回声；是一个音乐空间，主题在其中发展自己的变奏。

尚有另一首诗，更意味深长地适合于定义这种博尔赫斯式的延续性——即历史事件、文学史诗、事件的诗意转化、文学母题的力量与它们对集体想象力的影响之间的延续性。我要说的这首诗，也与我们有密切关系，因为它提到另一部博尔赫斯十分熟悉的意大利史诗——阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》。这首诗叫做《阿里奥斯托与阿拉伯人》。在诗中，博尔赫斯穿越卡洛林王朝史诗和亚瑟王史诗，而《疯狂的奥兰多》正是汇合了这些史诗：它如鹰头马身怪兽般掠过这些传统元素。换句话说，它把它们转化为一种既充满反讽又充满感染力的幻想。《疯狂的奥兰多》的名气确保中世纪各种英雄传说浸透欧洲文化（博尔赫斯列举说，弥尔顿是阿里奥斯托的读者），一直持续至查理曼的敌人也即阿拉伯世界梦寝以求的东西超越这些英雄传说的时刻。这东西就是《天方夜谭》，它征服了欧洲读者的想象力，取代了《疯狂的奥兰多》一度在集体想象力中占据的位置。因此，这里有一场西方和东方幻想世界之间的战争，这场战争拖长了查理曼与阿拉伯人之间的历史战争，而正是在后一场战争中东方成功地进行了报复。

也就是说，书面文字的力量与生活经验联系起来，既是作为那经验的来源又是作为那经验的终结。作为来源，是因为它可以说相当于一次事件，这事件在别的情况下是不会发生的[①]；作为终结，是因为对博尔赫斯来说，书面文字必须对集体想象力产生强大影响才

① 譬如拉普里达看到自己的处境而想起但丁笔下的人物的命运，这就是一次事件，而如果没有但丁的人物，这事件就不会发生。——译注

有意义，这集体想象力可以是象征性或概念性的形象，无论在过去或未来都会被记住，并且一出现就会被认出。

这些神话或原型母题，其数目可能是有限的，但在博尔赫斯如此迷恋的无限的形而上学主题的背景下，显得特别惹眼。在他写的每一个文本中，博尔赫斯总要以他能够做到的方式，谈论无限、无穷、时间、永恒或毋宁说时间的永恒存在或循环本质。这里又得提到我前面所说的，即他在短小的文本中极致地浓缩意义。不妨援引博尔赫斯艺术的一个经典例子：他的著名短篇《小径分岔的花园》。表面的情节是一篇普通的间谍惊险小说，一个扑朔迷离的故事被浓缩成十余页，然后略经操纵，以便达到惊奇结局。（博尔赫斯采用的史诗，也可能会以流行小说的面目出现。）这个间谍故事还包含另一个故事，其悬念与逻辑和形而上学有更大关系，且有一个中国背景：它是对迷宫的探究。在这第二个故事里，又有对一部无穷尽的中国长篇小说的描述。但在这个复杂的叙述纠结中，最重要的是它所包含的对时间的哲学省思，或毋宁说是对逐一阐述的时间观念的定义。最后，我们才意识到在一篇惊险小说的表面底下，我们读到的是一个哲学故事，或毋宁说是一篇论述时间观念的随笔。

《小径分岔的花园》中提出的关于时间的种种假设，都分别仅包含（而且几乎是隐藏）在几行字里。首先是持续时间的观念，某种主观、绝对的现在（"我想，就在此时此刻，一切事情都发生在一个男人身上。一个又一个世纪，但事件只发生于现在；无数的人在空中、陆上和海上，一切真正发生的事情，都发生在我身上……"）。接着，是意志所决定的时间观念，即由一次行动而永远地决定了的

时间，在这时间里未来将自己呈现，像过去那样无可挽回。最后是故事的中心意念：一种多重、枝杈状的时间，在这时间里每一现在的瞬间都分裂为两个未来，以便形成“一种扩展性的、令人眼花缭乱的网，由各种分叉、汇聚和平行的时间构成”。这是一种关于同时有多个宇宙的无限性的观念，在这无限中所有可能性都在所有可能的综合中实现。这一同时有多个宇宙的无限性的观念，不是故事的离题，而是必不可少的条件，有了这条件，叙述者才能感到自己被授权去从事他的间谍任务要求他去从事的荒诞而讨厌的犯罪活动；他知道这事只会发生在其中一个宇宙，而不是其他宇宙，或毋宁说通过此时此刻这次犯罪，他和他的受害者就可以在其他宇宙里把彼此认做朋友和兄弟。

这种关于枝杈状的时间的观念，是博尔赫斯的至爱，因为这是文学中占主导地位的观念：事实上，它是使文学成为可能的条件。我将要援引的例子使我们再次回到但丁，这个例子是博尔赫斯一篇论述乌戈利诺·德拉盖拉尔代斯卡的随笔，准确地说，是论述“那么，悲伤无法做到的饥饿做到了”这行诗，以及论述一件被认为是“毫无意义的争论”的事情，也即乌戈利诺伯爵可能吃人肉。在检验了众多批评家的观点之后，博尔赫斯同意大多数人的意见，他们认为这一行诗无疑是说乌戈利诺饿死了。然而博尔赫斯补充说，但丁虽然不想我们相信这是真的，却肯定想让我们怀疑（“尽管不能肯定且犹豫不决”）乌戈利诺可能吃了自己的孩子。接着，博尔赫斯列举了《地狱篇》第三十三诗章中有关吃人肉的所有暗示，并首先列举一开始乌戈利诺就在啃着鲁杰里大主教的头骨的场面。

这篇随笔意味深长之处，在于结尾处的通盘考虑。尤其是这么一个理念——这是博尔赫斯最接近与结构主义方法巧合的一段言论——即文学文本仅仅由创作该文本的一系列词语构成，因此“关于乌戈利诺，我们必须说他是一种文本建构，包含约三十个三韵句”。接着是这么一个有关文学的非人格化的理念，它与博尔赫斯在很多场合中谈及的概念有关。他总结说：“但丁对乌戈利诺的了解，并不比他的三韵句告诉我们的多。”最后，是我真正想强调的理念，有关枝杈状的时间的理念：“在真实时间里，在历史里，每当一个人发现自己面对不同选择，他会选择一项，永远删除其他；在含糊的艺术时间里，情况并非如此，它类似希望和遗忘。哈姆莱特在这文学时间里，是既清醒又疯狂的。在饥饿之塔的黑暗中，乌戈利诺吞噬又没有吞噬他至爱的孩子，而这种摇晃的不准确性，这种不确定性，正是他赖以形成的奇怪物质。这就是但丁对他的想象，也即他在两个可能的死亡场面里；这也是未来世代对他的想象。”

这篇随笔，收录在两年前马德里出版的一本书里，仍未译成意大利文。这本书汇集了博尔赫斯论述但丁的随笔和演讲，书名叫《关于但丁的更多随笔》。他对意大利文学这一开创性文本的持续不断和满怀热情的研究，他对这部诗的衷心喜爱，使得他从但丁那里继承来的东西，在他的批评文章和创造性作品中结下硕果，这也是我们在这里颂扬博尔赫斯和再一次怀着深情和挚意对他继续给予我们知识养分表示感激的原因之一，且肯定不是最不重要的原因。

1984年

（黄灿然译）

格诺[1]的哲学

谁是雷蒙·格诺？乍看之下，这似乎是个奇怪的问题，因为稍微知道二十世纪文学，特别是法国文学的人，都非常熟悉这位作家的形象。不过若是我们每个人试着将我们对格诺所知道的事组合起来的话，那么这个形象马上便会呈现错综复杂的轮廓，其中包含了难以结合在一起的元素；我们愈是设法强调界定的特征，便愈是觉得错过其他特征，若是要将这个多面体不同的平面变成一个统一形象的话，那么这些其他的特征是不可或缺的。这位作家似乎总是希望我们可以宾至如归，可以找到最舒服、最放松的姿势，希望我们可以觉得与他平起平坐，仿佛在跟朋友玩牌。事实上，这位作家的文化背景从来也不能被完全探知，我们永远也不能穷尽这个背景或明或隐的暗示与前提。

当然，格诺的声名主要建立在那些关于巴黎banlieue（郊区）或

① 雷蒙·格诺(Raymond Queneau, 1903 — 1976)，法国诗人、小说家，后现代主义先驱。——编注

是法国外省城镇粗野与阴暗世界的小说上，以及他的文字游戏，其中包括日常、口语法文的拼写。他的叙事作品极为一贯、紧密，在《扎姬搭地铁》（*Zazie dans le métro*）中达到喜剧性优雅的极致。凡是还记得战后初期圣日耳曼德普雷区的人，都会在这个较通俗的影像中，加进几首朱丽叶·格雷科所唱的歌，像是“Fillette, fillette”……

读过他最“年轻”的自传性小说《欧蒂勒》（*Odile*）的人，会在这个图像上添增其他的层次：我们会发现他的过去与二十世纪二十年代围绕着布雷顿的超现实主义团体相关（根据叙述他先是犹豫不决地接近他们，接着又很快与他们保持距离，他们基本上水火不容，这一切都用一系列无情的讽刺文字描述出来），背景是这位作家兼诗人相当不寻常的智性热情：数学。

不过或许有人会提出反对意见，若是将小说及诗集摆一边的话，格诺最典型的书应该是那些在文类上独一无二的作品，例如《风格练习》（*Exercises de style*），或是《可携式小宇宙起源论》（*Petite Cosmogonie portative*），抑或是《一百兆首诗》（*Cent mille milliards de poèmes*）。在第一本书中，一段用几个句子叙述的插曲用了九十九种风格被重复了九十九遍；第二本书则是用亚历山大体写成的诗，讲述的是地球的起源、化学、生命的起源、动物的进化与科技的发展；第三本书则是创作十四行诗的机器，由十首押韵的十四行诗所组成，它们被印在纸页上，然后被切成水平的长条，每一行落在一块纸条上，所以每一个第一行可能有十种第二行，如此直到一百兆种组合全被完成为止。

还有另外一项不容忽视的事实，也就是在他生前最后二十五年间，格诺的官方职业是百科全书的顾问（他是伽利马出版社《七星百科全书》的编辑）。我们到目前为止所画出来的地图轮廓呈锯齿状，而每一块可以加上去的作家简历资讯，只会让这张地图显得更复杂。

格诺生前出版了三本散文集及应景文章:《符号、数字与字母》（*Bâtons, chiffres et lettres*, 1950, 1965）、《边缘》（*Bords*, 1963），以及《希腊之旅》（*Le Voyage en Grèce*, 1973）。这些作品以及一些未被收录进去的文章，可以让我们对格诺的智性轮廓有点了解，这是他创作的起点。他的兴趣与选择全都非常精确，而且只有在乍看之下才貌似混乱，一个内在哲学的架构，或者说是一种从不满足于平顺路径的心理态度与组织，逐渐从他放射状的兴趣网中显现出来。

在我们的世纪，格诺是睿智作家的独特例子，他总是与他所处时代的主流趋势背道而驰，特别是法国文化。（可是他从不让自己因为智性放纵，而讲出一些后来让人觉得是悲惨或愚蠢错误的话——这一点，他是个少数，或说是独一无二的例子。）他将这一点混合了对发明与测试可能性的无尽需要（在文学创作的实践及理论思索上皆是如此），不过只在一些区域中进行，在其中，游戏的乐趣——这是人性无法替代的特征——担保他不会误入歧途。

这些品质使得他在法国和世界上仍是个怪人，不过或许在不久的将来，这些品质也会显示他是一位大师，我们这个世纪充斥太多有瑕疵的大师或只部分成功、不合格、过于善心的大师，而格诺会

是少数奋力贯彻始终的大师之一。对我来说，格诺担任这个权威角色已经有一段时间了，这么说并不夸张，尽管我始终觉得难以解释，或许这是因为我极度忠于他的概念。我想在这篇评论文章中我也不能成功地加以解释。相反地，我希望他用自己的话来予以说明。

我们发现格诺的名字所卷入的首批文学战斗，是那些他力争建立“新法文”的战斗，也就是试图跨越书面法文（包括它拘谨的拼字及句法规则、凝滞僵化、缺乏弹性及敏捷）与口语（包括它的创造性、可动性与表达的经济性）之间的鸿沟。在1932年的一次希腊之旅中，格诺确信希腊的语言情况与法国并无不同，其特征是书面文字分裂为古典化及口语化的语言。从这个信念出发（以及他对美国印地安语言的特殊语法的研究，例如奇努克语），格诺思考如何产生通俗法语，那将会是由他自己与塞利纳所创始。

格诺并非出于民粹写实主义或活力而作出这样的选择（“无论如何，我既不尊敬也不考虑通俗的事物、未来、‘人生’等等”，他于1937年如此写道）。他的动力来自于反对崇拜文学性法文的做法（不过他并不想废除文学性法文，而是将它依语言的自身权利保存，保留它的纯粹性，就像拉丁文一样），他的动力也来自于一项信念，也就是语言与文学领域的所有伟大发明，都是从口语转化到书面语过程中冒现的。不过不止如此：他提倡的风格革命所依据的脉络，从一开始便是哲学的脉络。

他的第一本小说《绊脚草》（*Le Chiendent*）写于1933年，就在乔伊斯的《尤利西斯》的基础经验之后，它并不只是想成为语言与结构的杰作（根据数字命理学与对称的结构，也根据叙事类型的

目录)，还想成为存在与思想的定义，可说是对于笛卡尔《方法论》的小说化评论。这部小说的行动强调了那些被思索却不真实的事物，不过这些事物影响了世界的现实：一个本身完全缺乏意义的世界。

事实上，为了向无意义世界没完没了的混乱挑战，格诺才在他的诗学中建立了对秩序的需要，以及在语言内对真理的需要。如同英国评论家马丁·艾斯林在一篇关于格诺的论文中指出的：

> 在诗中，我们才能给予无特定形状的世界以意义、秩序和尺度——而诗依赖语言，若是要得到它真正的音乐，只能回归到目前仍使用的本国语中的真正节奏。
>
> 身为诗人兼小说家，格诺丰富多变的作品致力于摧毁僵化的形式，并且用拼音及真正的奇努克语式句法来令人目眩。即使随意一瞥他的作品，也会发现大量这类例子："spa" 的意思是 "n'est-ce pas"（不是吗？）"Polocilacru" 的意思是 "Paul aussi l'a cru"（保罗也相信了）"Doukipudonktan" 的意思是 "D'ou qu'il pue donc tant"（他怎么会这么臭）……[①]

"新法文"是关于书面与口语文字间的新关系的发明，它只是其中一例，显示格诺需要在世界中插入"对称的小区域"，如同马丁·艾斯林所说的，只有（文学与数学的）发明才能创造这种秩序感，因

① 出自由 John Cruikshank 主编的《哲学小说家：1935—1960 年间的法国小说研究》，伦敦：牛津大学出版社，1962 年，79—101 页。——原注

为现实是一片混乱。

在格诺的作品中，这样的目标仍保持中心位置，尽管为“新法文”而战的战役已经从他的关怀中心消失了。在语言革命中，他发现自己在孤军奋战（激励塞利纳的动力是完全不同的），等待事实证明他是对的。不过发生的情况却刚好相反：法文并不像他所预期的那样演化，甚至连口语也变得僵化，而电视的出现决定了学术的规范胜过通俗的创造性。（同样地，在意大利，电视对语言也产生了统一化的有力影响，尽管意大利的方言比法国来得多。）格诺了解到这一点，在1970年的一份陈述中，他毫不迟疑地承认理论的失败，已经有一阵子，他不再提倡这些理论了。

当然，我们必须指出，格诺的智性角色从不只局限在语言的战场上：从一开始，他进行军事行动的前线既广大又复杂。在他与布雷顿疏远之后，他最亲近的超现实主义成员是乔治·巴塔耶与米歇·莱利斯，尽管他对他们的杂志及行动的涉入是很边缘的。

格诺持续合作的第一份杂志是1930—1934年间的《社会批评》，又是与巴塔耶及莱利斯合作：这是波里斯·苏瓦林的民主共产党文艺圈的刊物（苏瓦林是位“异议”先驱，他是西方第一位解释斯大林主义会变得如何的人）。“我们必须记住一点，”格诺在大约三十年后写道，“由波里斯·苏瓦林所创办的《社会批评》以民主共产党文艺圈为中心，它是由前共产党员所组成的，他们或是被开除党籍，或是与党发生争论；另外一小帮以前的超现实主义者也加入了这个团体，像是巴塔耶、莱利斯、雅克·巴龙和我自己，我

们全都来自非常不同的背景。”

格诺与《社会批评》的合作关系包括他所写的几篇短评，难得与文学相关。（尽管在其中一篇，他邀请读者来发现雷蒙·胡塞尔：“他的想象力结合了数学家的激情与诗人的理性。”）他更经常写的是科学评论（关于巴甫洛夫及科学家韦尔纳斯基，韦尔纳斯基后来向格诺提到了科学的循环理论；或是他对一位炮兵军官所写的马饰历史的书所作的评论收录在《符号、数字与字母》［都灵：埃伊纳乌迪出版社，1981年］的意大利文译本中，格诺称赞这本书在历史方法学上具有革命性）。可是他也与巴塔耶联合“发表”一篇文章，后来他加以澄清：“在第五期（1932年3月）上我们两个都署了名的一篇文章，题为《黑格尔辩证法基础之批评》。事实上整篇文章是由巴塔耶写的，我只写了关于恩格斯及数学辩证法的段落。”

关于恩格斯将辩证法应用在精确科学上的研究（格诺后来将它收录在他的论文选集中的“数学”段落，在意大利文译本中，它出现在这个标题下），只让我们看到格诺花费许多时间研读黑格尔的部分记录。不过我们从他晚年所写的一些文章中，可以更精确地重建他研读黑格尔的这个时期（前两段引文便是来自这些文章），它们被发表在《批评》杂志纪念乔治·巴塔耶的专刊中。他在其中回顾故友所写的文章，《与黑格尔的初次遭逢》（《批评》杂志，1966年8—9月号，195-196页），在其中，我们不只看到巴塔耶研究黑格尔，也看到格诺研究黑格尔这位与法国思想传统格格不入的哲学家，而且或许更为热衷。如果说巴塔耶阅读黑格尔，主要是为了确信自己并非黑格尔主义者的话，那么对格诺来说，这则是一趟较为正面的旅

行，因为他在其中发现了科耶夫，而且他在某种程度上采纳科耶夫的黑格尔主义。

我稍后会再回到这一点上，目前我们只需指出一点，在1934—1939年间，格诺在高等学院听科耶夫讲授《精神现象学》，后来他编辑并且出版了这本书[①]。巴塔耶回忆道："有无数次，当我和格诺走出那间小演讲厅时，感到筋疲力尽：筋疲力尽而且全身无力……科耶夫的课将我摧毁、击败，让我全身虚脱。"[②]（事实上，格诺有点淘气地回忆到他的同学会逃课，而且有时会打瞌睡。）

编辑科耶夫的授课内容当然是格诺最重要的学院与编辑工作，尽管这本书中并没有格诺自己的独创贡献。无论如何，在这个黑格尔的经验上，我们获得他对巴塔耶的回忆之珍贵证据，这份回忆也是间接自传性的，在其中，我们看到他在那几年里，参与了法国哲学文化中最错综复杂的争论。我们可以在他的小说中找到这些争论的痕迹，他的小说似乎经常要求一种对博学研究及理论敏感的阅读方式，在当时，巴黎的学术刊物及机构对这些研究及理论都很热衷，尽管对它们的讨论如烟火般，充满了滑稽鬼脸与翻筋斗。这三部作品——《皮埃尔的嘴》（*Gueule de Pierre*）、《混合的时间》（*Les Temps mêlées*）、《圣格兰格兰》（*Saint Glinglin*）（后来被重写，并且以三部曲的形式被收录在《圣格兰格兰》的书名之下）——值得

① 即《黑格尔导读》，是科耶夫于1933年在高等学院讲授《精神现象学》的授课内容，格诺将其整理出版（巴黎：伽利马出版社，1947年），中文版已于2006年由译林出版社翻译出版。——编注

② 《论尼采》，乔治·巴塔耶，《巴塔耶全集》（巴黎：伽利马出版社），第四册，416页。——原注

从这个观点来详尽分析。

我们可以说，如果说在二十世纪三十年代，格诺积极参与文学界的前锋派与学院专家的讨论，却仍保持他稳定性格特有的克制与谨慎的话，那么要找出他第一次清晰表达自己想法的时候，我们便必须等到二次大战发生之前的那几年，那时他在《意志》杂志中发表他的议论，他参与了这份杂志的第一期（1937年12月）到最后一期（1940年5月的德军入侵阻碍了这一期的发行）。

这份杂志由乔治·佩洛森担任主编（编辑委员中也包括亨利·米勒），它经营的时间就跟乔治·巴塔耶、米歇·莱利斯、罗歇·凯卢瓦所经营的社会学学院（科耶夫、克劳索斯基、瓦尔特·本雅明与汉斯·迈耶也参与其中）一样长。这个团体的辩论是杂志中文章的背景，特别是格诺所写的文章[①]。

不过格诺的论述所遵循的路线，几乎可以说是他自己的，我们可以引述他在1938年所写的一篇文章来概括这条路线："另外一个高度妄想却非常普遍的想法，是在灵感、探索潜意识与解放之间建立等同的关系；在机率、自动反应与自由之间建立等同的关系。这项灵感在于盲目遵循每一股冲动，事实上，它是一种奴役的形式。古典作家遵循一些他所熟悉的规则来写作悲剧，诗人则是将掠过他脑海里的事物写下来，受制于他没有意识到的其他规则，相比之下，古典作家要自由得多。"

格诺将现代关于超现实主义的争论放一边，此处他清楚表达在

① 关于这个主题请参考D. Hollier，《社会学学院》（1937—1939）（巴黎：伽利马出版社，1979年）。——原注

他的美学及伦理学中的几个常数：他拒绝"灵感"或是浪漫的抒情主义，也拒绝对于机率及自动联想的崇拜（这是超现实主义的偶像），相反地，他欣赏一部被建构、完成、完整的作品（之前他曾经发起反对不完整、断片与速写诗学的运动）。不仅如此：艺术家必须充分意识到他的作品所遵循的美学规则，以及作品的特殊及普遍意义、它的功能及影响。当我们想到格诺的写作方式似乎只遵循即兴及滑稽的奇想时，他的"古典主义"理论便令人惊讶；然而我们正在讨论的文章（《艺术是什么？》，以及它的补充文章《或多或少》，两篇皆写于1938年）具有他从未舍弃的忠诚表白地位（尽管挑衅及劝诫的年轻语调在格诺晚期的作品中消失了）。

因此我们更有理由惊讶于反超现实主义的争议，会导致格诺（偏偏是他！）攻击幽默。他初期在《意志》杂志所写的一篇文章是对于幽默的责骂，它当然是与当时的议题相关，甚至是与当代的习俗相关（他所反对的是简化与防御性的幽默前提），不过在此处，重要的是pars construens（建设性过程）：他称颂完全喜剧，也就是从拉伯雷延伸至雅里的那条路线。（在二次大战之后，格诺立刻回到布雷顿的黑色幽默的主题，以便检视在恐怖的战争经验中，黑色幽默如何经得起考验；在后来的笔记中，他又注意到布雷顿对这个问题的道德寓意所作的澄清。）

他在《意志》的文章中反复攻击的另一个目标（此处我们应该试着让这些文章与他后来身为百科全书编辑的角色协调），便是落在现代人身上那些没完没了的大量资讯，它们并没有形成现代人存在的完整部分，亦非必不可少。（"一个人与他真正知道的事物之间的

一致性……一个人与他自认为知道、事实上却不知道的事物之间的差异。”）

因此，我们可以说，格诺在二十世纪三十年代所发表的议论可分为两个方向：反对创作便是灵感，反对“伪知识”。

因此，我们必须将格诺身为“百科全书编辑”、“数学家”与“宇宙论者”的角色小心定义。他的“智慧”的特征是他对于全盘知识的需要，同时他也有极限的概念。此外，他对于任何类型的绝对哲学感到缺乏自信。他在一部写于1943—1948年间的作品中，画出了科学循环的轮廓（从自然科学到化学及物理，以及从这些科学到数学与逻辑），在这个轮廓中，科学朝向数学化的一般趋势颠倒过来，而当数学与自然科学所提出的问题产生接触时，数学便被转化了。因此，在逻辑被当做人类智慧运作模式的地方，这条线可往任一方向延伸，让自己变成圆圈，如果皮亚杰所说为正确的话：也就是“逻辑是思想本身的公理化”。关于这一点，格诺补充道：“不过逻辑也是一种艺术，而将事物变成规则是一种游戏。在二十世纪的前半段，科学家们所建立的理想，并不是将科学呈现为知识，而是规则与方法。他们提供（无法定义的）观念、公理与指示，以供使用，简言之，他们提供的是由惯例所构成的系统。不过这难道不是一种游戏吗？就像下棋或桥牌？在研究科学的这个层面之前，我们必须深思以下这一点：科学是知识吗？它会帮助我们知道什么吗？就算（在这篇文章中）我们在探讨数学，我们对数学又知道些什么呢？明白地说，一无所知，而且也没有什么好知道的。我们不知道

点、数字、群、组、函数，就像我们不‘知道’电子、生活、人类行为。我们不知道函数与微分方程的世界，就像我们不‘知道’地球上具体的日常生活。我们所知道的一切是由科学社群所接受（同意）为真的方法，这个方法还有一项优点，便是与制造技巧相关。不过这个方法也是一个游戏，或者更精确地说，是被称为‘益智游戏’的事物。因此整个科学以最完整的形式呈现在我们眼前的，是它既是技术，也是游戏。也就是说，与另外一项人类活动呈现的方式不相上下：艺术。”

这个段落包含了格诺所有的思想：他的做法是不断将他自己置于艺术（如同技术）与游戏的两个当代层面上，而背景是他激进的认识论悲观主义。就他而言，这个典范同样适用于科学与文学：因此他可以从容自在地从一个领域转移到另一个领域，而且将两者包含在同一段论述中。

不过我们不该忘记，前面所引述的那篇发表于1938年的文章《艺术是什么？》，一开始便谴责任何“科学”对文学的坏影响；我们也不该忘记格诺在“幻想科学学会”中占有荣誉地位（“先验总督”），这是雅里的徒弟所组成的团体，他们遵循师傅的精神，嘲弄科学语言，并加以讽刺。（幻想科学被定义为“幻想解法的科学”。）简言之，关于格诺，我们可以用他在谈到《布瓦与佩居谢》时对福楼拜的看法来定义他自己：“只有当科学是怀疑论的、克制、井然有序、谨慎、有人性，福楼拜才会赞成科学。他憎恨教条主义者、形而上主义者、哲学家。”

格诺为《布瓦与佩居谢》写了一篇序言性的论文（1947 年），这是他多年研究这本百科全书式小说的成果，在这篇文章中，格诺表达他对两位可悲的自学者的同情，他们是追求绝对知识的学者，格诺也强调福楼拜对这本书及书中主角态度的转变。格诺已经没有了年轻时的专断语气，取而代之的是谨慎与实用主义的语调，这是他成熟期的特征，格诺认同晚期的福楼拜，而且似乎在这本书中认出他自己穿越“伪知识”与“没有结论”的奥德赛般流浪历程，他在追求的是循环的智慧，指引他的是怀疑论的方法论罗盘。（此处，格诺发表一项概念，也就是《奥德赛》与《伊利亚特》是文学中二选一的选项：“每一部伟大的文学作品若不是《奥德赛》，便是《伊利亚特》。”）

荷马是“所有文学与所有怀疑主义之父”，而福楼拜了解怀疑主义与科学是一致的，在这两者之间，格诺将宝座首先赋予佩特罗尼乌斯，他将其视为同代人与兄弟，接着他将宝座授予拉伯雷，“尽管他的作品表面上看起来混乱，他却知道自己要去哪里，而且将他的巨人引向最后的神瓶，却没有被它所压服”，最后他则是将宝座授予布瓦洛。这位法国古典主义之父出现在这份名单中，而且格诺认为他的《诗艺》是“法国文学的大师之作之一”，这一切都不令人感到惊讶，因为我们应该想到，一方面，古典文学的理想便是意识到应该遵循的规则；另一方面，则是布瓦洛在主题及语言上的现代性。布瓦洛的《读经台》“终结了史诗，完成了《堂吉诃德》，引进

了法文小说，而且是《老实人》与《布瓦与佩居谢》的先驱。”[1]

在格诺的诗文圣坛上，在现代作家当中，我们可以看到普鲁斯特与乔依斯。普鲁斯特让格诺最感兴趣的是《追忆逝水年华》的“建筑”，这从他发起支持“建构作品”运动时便是如此（请参考《意志》，1938年，第12期）。乔依斯则被视为“古典作家”，在他的作品中，“一切都被决定了，包括全面结构及各个插曲，没有什么显示出强制的味道”。

尽管格诺总是随时准备承认他受惠于古典作品，他却也不吝惜对没有名气及受到忽略的作家感兴趣。他年轻时着手进行的第一篇学院作品，是一篇关于（“文学狂人”、“异端”作家的研究文章，这些人被官方文化视为疯子：他们发明了不属于任何学派的哲学系统、发明了缺乏逻辑的世界模式，以及在任何风格分类之外的诗意世界。格诺选择这类的文章，想要组成一部《不精确科学百科全书》不过没有任何出版商愿意考虑这项计划，作者最后便将这些材料使用在他的小说《黏土的小孩》（*Les Enfants du limon*）中。

关于这项研究的目标（及令人失望之处），我们应该看看格诺

① 《名作家》，第二册。在伽利马出版社编辑《七星百科全书》之前，格诺为出版商Mazenod编辑了三大册对开本《名作家》，也编纂了一份“名作家历史书目评论”作为附录。每位作家的章节都委托专家或著名作家执笔。格诺自己选择写作关于哪些作家是意味深长的，他选择了佩特罗尼乌斯、布瓦洛、斯泰图。他也为最后一节写了引言：“二十世纪大师”，他在当中讨论了亨利·詹姆斯、纪德、普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡、斯泰图。格诺从未将他在这部作品中的文章收录在他的散文全集中；我在意大利文译本中插入了关于佩特罗尼乌斯的文章及“二十世纪大师”。另外一项格诺在编辑上的典型创举是他做了一份《理想书房》的调查（巴黎：伽利马出版社，1956年），他加以组织并编辑成书，最有名的法国作家及编辑都受邀提供一份理想书房的书单。——原注

所写的一篇作品，他在这篇文章中介绍他在这个领域里的唯一"发现"，而他所发现的这名作家后来也受到他的支持：那就是科幻小说的先驱德·卡特奈。不过他始终保有对"异端"的热衷，不管是六世纪的文法学家图鲁兹的维吉尔，还是十八世纪的未来主义史诗作家格兰维尔，抑或是沙内尔，这位作家并不知道自己是路易·卡罗尔的法国先驱。

而空想社会主义者夏尔·傅立叶当然也来自同一个家族，格诺好几次对他表示兴趣。这些评论文章中有一篇分析的是他的"系列"中奇怪的计算，那是傅立叶的和谐社会计划的基础。格诺的目的是想要证明，当恩格斯将傅立叶的"数学史诗"与黑格尔的"辩证史诗"置于同一水平时，他在想的是空想社会主义者傅立叶，而不是他的同代人约瑟夫·傅立叶这位著名的数学家。他累积了许多证据来支撑他的论点，结果他的结论是，或许他的论点根本站不住脚，而恩格斯所谈的实际上是约瑟夫。这是典型的格诺作风：与其说他感兴趣的是自己论点的胜利，不如说是在最矛盾的论点中找出逻辑与连贯性。接着我们会发现自己自然而然地认为，恩格斯（他写了另一篇关于恩格斯的论文）也被格诺视为与傅立叶同类型的天才：是百科全书式的修补者或涂鸦者，鲁莽的宇宙系统发明者，这些体系是他用他可以利用的文化材料建构而成的。那么关于黑格尔呢？是什么让格诺受黑格尔吸引，以至于他准备花好几年的时间去听科耶夫讲课，甚至编辑他的授课内容？重要的是，在同样的那几年当中，格诺也在高等学院听皮埃什讲授诺斯替教与摩尼教。（还有，在巴塔耶与格诺交好的时期，难道没有将黑格尔主义视为诺斯替教派

二元宇宙起源论的新版本?)

在所有的这些经验中，格诺的态度是想象世界探索者的态度，他带着幻想科学家顽皮的眼光，小心捡起这些世界最矛盾的细节，不过却还是在这一切当中，注意到真正诗意或真正知识所发出的闪光。他带着同样的精神出发去发现“文学狂人”，并让自己沉浸在诺斯替教与黑格尔的哲学中，充当两位卓越巴黎学院文化大师的友人及门生。

格诺（以及巴塔耶）对黑格尔感兴趣的起点是他的《自然哲学》，这一点并非偶然（格诺对于用可能的数学公式来表达这本书，表现出特殊的兴趣）；简单说，他感兴趣的是发生在历史**之前**的事物。如果说巴塔耶感兴趣的始终是负面无法压抑的作用的话，那么格诺则是断然瞄准公然宣称的终点：历史的胜利，发生在历史**之后**的事物。这已足以提醒我们，根据黑格尔的法国评论者，特别是科耶夫，黑格尔的形象是如何远离流传在意大利超过一世纪之久的黑格尔形象——作为理想主义或马克思主义的化身——也远离由德国文化所固定的形象，这个形象广为传播并且继续在意大利广泛流传。如果对意大利人来说，黑格尔永远是历史精神的哲学家的话，那么格诺这位科耶夫的门生，在黑格尔身上所寻找的，便是通向历史终结的道路，以及通向智慧的道路。这是科耶夫自己在格诺的小说中所强调的母题，他提议对格诺的三本小说进行哲学性的阅读：《我的朋友皮耶罗》（*Pierrot, mon ami*）、《远离吕埃尔》（*Loin de Rueil*）以及《生命中的星期天》（*Le dimanche de la vie*）（《批评》，

第60期，1952年5月）。

这三部“智慧小说”写于二次大战期间，是德军占领法国的那残酷几年。（那几年像是括号一样被度过，在那段期间，法国文化也展现了非凡的创造活动，而这个现象似乎并没有得到应有的注意。）在那样的期间，脱离历史似乎是我们所能拥有的唯一终点，因为“历史是关于人类不幸的科学”。这是格诺在一篇奇怪的小论文一开始所下的定义，这篇论文也写于那段时期（不过直到1966年才发表）：《模范历史》（*Une Histoire modèle*）。这本书提议让历史变得“科学”，方法是将因果的基本机制应用在历史上。只要我们是在处理“简单世界的数学模式”，那么这个企图可以说是成功的；不过“我们难以让指涉更复杂社会的历史现象放进那个网格”，如同鲁杰罗·罗马诺在意大利版本的引言中所指出的。

我们再回到格诺的主要目标，也就是在一个完全缺乏秩序与逻辑的世界中，引进一点秩序与逻辑。除了“脱离历史”之外，我们还能如何成功做到这一点？这是格诺所出版的倒数第二本小说的主题：《蓝花》（*Les Fleurs bleues*）。小说一开始便是一名角色由衷的感叹，他是历史的囚犯：“‘这个乱七八糟的故事，’奥热公爵说，‘这个乱七八糟的故事，只是为了少许的双关语与时代倒错：简直不值得。难道我们永远找不到出路吗？’”

从未来或过去的观点来看待历史模式的方式，在《蓝花》中相遇而且互相重叠：历史的终点是西德罗兰，这个在塞纳河的驳船上混日子的前科犯吗？或者历史是西德罗兰的梦，是他潜意识的投射，以填补一段在他的记忆中被压抑的过去？

在《蓝花》中，格诺嘲笑历史，否认历史的进展，将它简化为日常存在的本质；在《模范历史》中，他试着将历史转化为代数，让它服从公理的系统，将它从经验现实中移除。我们可以说这是两个对立的过程，不过它们完全互补，尽管属于不同的数学符号，代表格诺的研究在其中移动的两极。

更仔细地检视之后，我们会发现，格诺在历史上所实行的操作，完全符合他在语言上所进行的操作：在他为新法文所进行的战斗中，他驳斥文学语言所宣扬的不可改变的说法，以将它带进口语的真理；在他与数学（流动却忠实）的恋情中，他不断尝试用算术及代数的方法，来实验语言与文学创作。“将语言视为可以减化为数学公式般地来加以处理”，这是另一位数学诗人雅克·鲁博[1]为格诺最在意的事所下的定义，格诺提议透过代数矩阵来分析语言[2]，他研究阿尔诺·丹尼埃尔六节诗中的数学结构，及其可能的发展[3]，而且他推动“乌力波”的活动。事实上，他便是在这种精神下于1960年成为“潜在文学工场”（Ouvroir de Littérature Potentielle，缩写为“Oulipo”）的共同创始人，另一位则是他晚年的密友，数学家及国际象棋专家弗兰索瓦·勒·利翁内，他是一位讨人喜欢的人物，是位睿智的怪人，发明无数，这些发明总是介于理性与矛盾、实验与游戏之间。

---

① 雅克·鲁博(Jacques Roubaud)，“格洛方法中的数学”，《批评》，第359期，1977年4月。——原注

② 引自《量化语言学笔记》（1963）。——原注

③ 引自 *Subsidia Pataphysica*，二十九卷。——原注

与对待格诺的发明时相同的情况是，我们总是很难在严肃的实验与游戏之间划一条线。我们可以看出我先前提到的两极：一边是对于一个既定主题予以不寻常的语言处理所获得的乐趣；另一边则是在诗意发明上应用严谨的公式化处理所获得的乐趣。（两种趋势都是朝马拉美的方向点头招呼，这是典型的格诺作风，而且在二十世纪所有向马拉美这位大师致意的表现中，格诺的做法显得最突出，因为它保有格诺基本的嘲讽本质。）

在第一个趋势中，我们发现一份韵文体的自传（《橡树与狗》），在其中，韵文的高超技巧提供了最令人愉快的效果；我们还发现《可携式小宇宙起源论》，它声称其目标是要将最恼人的科学新词汇，放进诗文的惯用语中；我们当然还发现《风格练习》，这本书或许可以说是他的杰作，而这正是因为它简单的计划，在这本书中，一段稀松平常的轶事以不同的风格被报导，产生了高度多样化的文学文本。另外一个趋势的例子是：他对韵文形式的喜爱，它们是诗意内容的产生器，此外他有野心想要成为新的诗意结构的发明者（像他在最后一部韵文作品中所提出的结构，《基本道德》，1975年），以及当然还有《一百兆首诗》中的诡雷。简单说，两种趋势的目标都是从一个抽象公式出发，尽可能增生、分支或繁殖出作品。雅克·鲁博写道：

> 对格诺这位数学概念的制造者来说，他最喜欢的领域是组合体系的领域：组合体系来自非常古老的传统，几乎跟西方的数学同样古老。从这个角度来分析《一百兆首诗》，可以让我们将这首诗置于以下的脉络，也就是从纯

粹数学转移到数学作为文学。我们来回想《一百兆首诗》的原则：他写了十首十四行诗，全都押相同的韵。每一首诗的文法结构可以在无需强制的情况下，让每一首“基础”十四行诗的每一行，与其他十四行诗位在相同位置的那一行互换。因此，对于任何一首新十四行诗的每一行来说，存在着十种独立的可能选择。由于在一首十四行诗中有十四行，因此实际上会有十的十四次方首十四行诗，换句话说，会有一百兆首诗。

……让我们试着透过类推，用一首波德莱尔的十四行诗来做类似的尝试：例如，我们将诗行互换（同一首或不同的十四行诗皆可），同时尊重十四行诗所“做”的事（它的结构）。我们会突然碰到一些困难，这些困难主要是句法本质上的，而格诺先前便已经对句法免疫了（因此，他的结构是“自由”的）。可是，十四行诗的结构事实上在对抗语意概率的限制之下，通过尊重结构的代换机制，从一首十四行诗创造出所有可能的十四行诗，而这正是《一百兆首诗》所教给我们的。

结构是自由，它制造出文本，同时也制造可以取代这个文本的所有文本的可能性。这是存在于“潜在”多样性的概念中的新奇事物，暗含在他所提倡的文学中，这样的文学是从它自己所选择、并强加在自己身上的限制所发展而来的。我们必须指出，在乌力波的方法中，最重要的是这些规则的品质，包括它们的巧妙与优雅；如果说结果也就是用这种方式所得到的作品马上便具有同样的品质，

包括巧妙与优雅，那最好，不过不管成果如何，结果的作品只是这种潜在性的一个例子，而只有穿过这些规则的窄门，才能获得这样的潜在性。透过这种自动机制，文本从游戏规则中产生，这与超现实主义的自动机制相反，超现实主义的自动机制诉诸概率或潜意识，换句话说，它将文本交给不受控制的影响力，我们只能消极地予以遵循。每一个根据确切规则所建构起来的文本，为读者提供"潜在"多样的文本，这些文本可以真的根据这些规则被写出来，如此建构起来的文本，也为读者提供阅读这类文本的所有可能方式。

如同格诺在他初期对自己的诗所作的表述中所宣称的："有一些小说形式在小说的题材上强加'数字'的所有优点"，方法是发展"一个结构，这个结构可以将宇宙之光的最后微光，或是'世界和谐'的最后回音传递到这些作品中。"

"最后微光"，请注意："世界和谐"远远地出现在格诺的作品中，就像那些手肘支在锌制柜台上、凝视着杯中茴香酒的饮酒者所瞥见的那般。"'数字'的优点"似乎将自身的光辉强加在自己身上，特别是当它们设法透过活人紧密的肉体性而透明地出现时，伴随着它们无法预测的情绪，以及它们龇牙咧嘴所产出的现象，它们曲折的逻辑，个体层面与宇宙层面的悲剧性相遇，这只能通过傻笑、嘲笑、讥笑或是抽搐性的大笑来表达，顶多也不过是通过放声大笑，人们笑着死去，史诗规模的纵情大笑……

1981年

（李桂蜜译）

帕韦泽[1]与人祭

帕韦泽的每一本小说都围绕着一个隐藏的主题，某件未言之事其实是他真正想说的，却只能通过缄默表达出来。他在这项事物的周遭建构一系列可见的符号，一些被说出来的话语：而每一项符号也都具有秘密的一面（一个多价或无法表达的意义），这一面比它明显的面向更重要，不过这些符号真正的意义存在于它们与那个未言明主题的关系中。

《月亮与营火》是帕韦泽的小说中充满最多象征符号、自传主题与专断陈述的。或许过度了：仿佛从他沉默寡言与轻描淡写的典型叙事风格中，浮现大量的沟通与呈现，将短篇故事转化为长篇小说。不过帕韦泽写作这部作品的真正野心，并不只是创造出一部成功的小说：书中的一切会合在单一的方向，意象与类比强调的是单

---

① 帕韦泽(Cesare Pavese, 1908—1950)，意大利作家。意大利二十世纪三十年代文化过渡到大战后新民主文化阶段文人投入政治、社会的代表人物，终其一生都在对自己与他人的关系的分析中挣扎。1950年自杀。为埃伊纳乌迪出版社中坚分子。——译注

一的执念：人祭。

这并不是一时兴起。将人种学及希腊罗马神话与他自身的私人传记及文学成就联系在一起，始终是帕韦泽计划的一部分。他对于人种学作品的热衷，源自于他年轻时读过的一部具有强烈吸引力的作品：弗雷泽（Frazer）的《金枝》，这部作品已被弗洛伊德、劳伦斯与艾略特证明为重要之作。《金枝》可以说是寻找人祭与火焰庆典根源的世界之旅。在帕韦泽的《与雷乌寇的对谈》里，这些主题会再次浮现在他对神话的重新呼唤中：这部作品中关于乡间仪式与死亡祭仪的段落，为《月亮与营火》铺路。帕韦泽对于这个主题的探索也以《月亮与营火》结束：这本书写于1949年的9—11月间，在1950年的4月出版，四个月之后，作者便自尽了，在那之前，他在最后所写的其中一封书信里回忆了阿兹特克的人祭。

在《月亮与营火》中，第一人称的叙事者在美国致富后，回到故乡的葡萄园；他在寻找的不只是对于那个地方的记忆，或是重新融入那个社会，亦非为了报复成长过程中的贫困。他在寻找的是一个村庄之所以是一个村庄的原因，也就是将地方与名字及世代联系在一起的秘密。这位“我”没有名字并非偶然：他是收容所里的弃婴，被贫农当成廉价劳工带大；长大之后，他移民到美国，在那里，“现在”有较少的根在过去，每个人都只是过客，他毋需解释自己的名字。现在，回到他故乡那个未曾改变的世界，他想要发现在那些乡间影像之后的真正本质，这些影像是他所知道的唯一现实。

帕韦泽作品中隐晦潜在的宿命论只有在以下的意义中是意识形态的，也就是他将宿命论视为不可避免的终点。他出生在下皮埃蒙

特的山丘地带，这个地方不只因为葡萄酒及松露而闻名，这里具有地方性的绝望危机也是著名的，不断折磨着农家。我们可以说，每个星期当中，都灵的报纸总会出现农夫上吊或投井自尽的报道，或者是（像在这本小说中间所叙述的插曲）农夫放火将农舍给烧了，他自己、他的家人和家畜全在里面。

当然，帕韦泽并不仅仅是在人种学中寻找这种自毁性绝望的原因：帕韦泽在小说中将这些山谷中独立小农的社会背景以其不同的阶级描绘出来，并且带有自然主义小说的社会完整性。（换句话说，这是帕韦泽觉得与自己的小说全然相反的文学类型，他以为自己可以避免或是并吞它的领地。）这名弃婴的成长过程是农工（servitore di campagna）的成长过程，没有多少意大利人了解这个词，除非是住在皮埃蒙特一些最贫困地区的居民——我们希望他们可以很快不再需要了解这个词了。这名男孩处于有薪工人之下的阶层，在小农或佃农的家里工作，只有膳食，而且只能睡在谷仓或马厩里，再加上极少的季度或年度红利。

对帕韦泽来说，认同一个和自身经历全然不同的经验，只不过是他主要诗作主题中许多隐喻的其中之一：也就是他被排除在外的感觉。这本书中最出色的几个章节，描述两个不同节庆的经验：有一次他绝望地待在农场，错过了欢乐，因为他无鞋可穿；另一次则是年轻的时候，他必须驾马车送主人的女儿去参加节庆。存在的活力在节庆中被称颂，并且被释放，社会的屈辱感现在要求报复，所有这一切都让这些段落显得生动，其中混合了帕韦泽所研究的不同层次的知识。

对于知识的渴望驱使主角回到他的村庄；在这场追寻当中，我们可以区分出三个层次：记忆的层次、历史的层次与人种学的层次。帕韦泽立场的一个典型特征是，在后两个层次中（历史政治的层次与人种学的层次），只有一名角色充当叙事者的指引。木匠奴托是当地乐团的单簧管手，是村里的马克思主义者，他注意到世界不公，而且知道世界可以改变，不过他也继续相信月亮的圆缺对于不同的农业活动来说是必要的，还相信在圣约翰节可以“重新唤醒土地”的营火。在这本书中，革命历史与这个神话的、仪式的反历史具有同样的脸孔与声音。这个声音只从他的齿缝间喃喃发出：奴托是最封闭、缄默与难以捉摸的人物了。这与公开表白正好相反；整部小说就在于主角试着从奴托嘴里挤出话来。可是只有通过这种方式，帕韦泽才真正说话。

帕韦泽提到政治时的语气总是有点过于唐突与犀利，仿佛他正在耸肩，因为一切已经明白，不需要再多费言辞。不过没有什么是能真正被了解的。帕韦泽的“共产主义”与他对于人类史前及不受时间影响的过去的寻问，这两者的联系还一点也不清楚。帕韦泽清楚地意识到，他所研究的主题，已经被二十世纪的颓废主义严重损害了：他知道，如果说有一样东西是不能拿来开玩笑的，那便是火。

战后回到故乡的这个人，将影像记录下来，遵循的是一条隐形的类比之线。在他同代人脆弱的记忆中，历史的符号（河流仍然偶尔会将法西斯主义者与游击队员的尸体带到河谷中）与仪式的符号（每年夏天营火在山丘上燃起）失去了重要性。

他主人那位漂亮却粗心的女儿桑堤娜怎么了？她真的是法西斯

主义者的间谍？或是站在游击队那一边？没有人可以肯定地回答，因为驱使她的是耽溺于战争深渊的暧昧欲望。寻找她的坟墓是没有意义的：游击队员在射杀她之后，用葡萄的嫩枝将她埋葬，并且放火烧了她的尸体。“到了中午，全都化成一堆灰烬。大约一年前，它的痕迹还在，就像是营火堆。”

1966年

（李桂蜜译）